كتابات نقدية
91



مسيرة الرواية فى مصر

قراءة لنماذج مختارة

ج ١

د. حامد أبو أحمد

يونيه
1999

مسيرة الرواية في مصر
د. حامد أبو أحمد

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (91)

المراسلات : باسم مدير التحرير
على العنوان التالي
16 أ ش أمين سامي - القصر العيني
رقم بريدي : 11561

كتابات نقدية

مقدمة

منذ أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين الميلادى والرواية العربية فى مصر تتطور بإيقاع سريع ومتلاحق، حتى إننانسطيع أن نقول الآن، فى أواخر القرن، وبعد أكثر من ستين عاما من التطوير والتجريب، إن هناك كماً هائلا من الأعمال والتجارب والا تجاهات التى تأتى جميعها مندرجة فى سياق واحد هو تأصيل الفن الروائى العربى وترسيخه وتأكيد هويته الخاصة. وقد اتجه الأدباء نحو هذا الهدف مركزين على آليتين من آليات العمل فى بناء النص الروائى هما:

١ - آلية تعمل على ربط الأدب بالواقع، لمعاينته، وكشفه، وتحليله، وتثويره إن أمكن ذلك، وفضحه إذا كان هناك ما يستوجب الإبانة عن نقاط الخلل فى هذا الواقع.

٢ - والآلية الثانية تتمثل فى محاولات استيعاب التجارب العالمية الجديدة فى فن القص، وهضمها، والاستفادة منها، إضافة إلى توجه آخر يمضى فى خط مقابل أو متواز وفقا لخصوصية كل فترة، وهو الاستفادة من التراث فى بناء نص قصصى مختلف.

وكانت النتيجة المباشرة لذلك هى أننا أصبحنا أمام تنوع كبير فى الرؤى، والتجارب، والوسائل التعبيرية، ومن خلال الآليتين المذكورتين حاولت أن أرصد، ولو بصورة مقتضبة، مسيرة الرواية العربية منذ أن بدأ نجيب محفوظ طريق التجديد والتطور المتلاحق حتى الآن ، وذلك من خلال عدد من الدراسات بعضها يصبُّ بشكل مباشر فى هذا المضمار، وبعضها الآخر يستخلص ذلك من التحليل النصى لعدد من الروايات.

ولعل هذا الكتاب يسهم ، ولو بشكل متواضع جداً، فى إلقاء الضوء على بعض العناصر التى كان لها دور مهم فى بلوغ الرواية العربية مرتبة العالمية، وتسنمها ذروة الإبداع الأدبى والثقافى، حتى لقد قيل بحق إنها صارت «ديوان العرب»، وذلك فى زمن انتكس فيه الشعر وراح فى سبات عميق.

لقد فتح نجيب محفوظ طريق التحديث فى الرواية العربية على مصراعيه، وذلك بانتقاله الدءوب والمحسوب من مرحلة إلى مرحلة، بدءا من الرواية الروما نسية التاريخية التى كان قد أعدلها نفسه إعدادا كافيا لدرجة أنه خطط لكتابة أربعين رواية تاريخية لم يكتب منها إلا ثلاثا فقط كما نعرف، ثم أدرك بحسه الأدبى المرهف أن الذوق لم يعد مؤهلا لاستقبال هذا النوع من القصص، فترك هذا المشروع ودخل فى مرحلته الثانية التى يطلق عليها النقاد مسمى

«الواقعية النقدية» وهى التى بدأت برواية «القاهرة الجديدة» (١٩٤٥) وختمت «بالثلاثية» التى أتم كتابتها عام ١٩٥٢. ثم أعقب ذلك مرحلة توقف استمرت خمس سنوات تقريبا، ظل نجيب محفوظ خلالها يراجع نفسه والأوضاع من حوله، ويتأهب لبدء مرحلة جديدة تمثلت فى روايته «أولاد حارتنا» التى نشرت عام ١٩٥٩، وإن أفضل كلمات تعكس لنا موقف نجيب محفوظ خلال السنوات الخمس المذكورة هى كلماته التى وردت آنذاك فى حديث لمجلة «الإذاعة» (٣١ ديسمبر ١٩٥٧) قال فيه: «أنا الآن فى حالة تدبر واستيعاب. ولا أعرف متى أعود إلى الكتابة . ولكن عندما أستأنف الكتابة لن أعود إلى الواقعية مرة أخرى. لقد مللت هذا اللون من الكتابة. وتكفينى أطنان الواقعية التى شحنتها فى رواياتى. إننى أشعر بتطور فى أعماقى. وسوف ينتهى هذا التطور حتما بطريقة جديدة فى الكتابة أستعملها عندما أمسك قلمى الكوبيا وأوراق العرائض مرة أخرى».

وهذا ما حدث. فلم يعد نجيب محفوظ إلى كتابة الرواية بمفهومها الواقعى النقدى على النحو الذى فعله فى مرحلته الثانية، بل كتب رواية «أولاد حارتنا» التى يحلو للكثيرين أن يضعوا لها عنوانا تصنيفيا هى «المرحلة الميتافيز يقية»، وإن كنت أرى أنها تعبير أيضا عن الواقع، ولكن بطريقة مختلفة: فالواقع هنا هو الواقع الكونى الإنسانى بصورة عامة، وواقع الحارة المحددة المعالم التى

اتخذت رمزاً لتصوير واقع مستمر ومتواصل منذ خلق آدم حتى العصر الحاضر. فهو واقع يتمثل فى ملايين الأفراد من البشر الذين يعيشون على الكفاف ويرضون بالفتوات فى كل مكان من هذا العالم الفسيح، فى الوقت الذى يقوم فيه الفُتات فى كل عصر وأن بالسيطرة عليهم واستغلالهم، وفى خضم ذلك يظهر فتوات خيرون يحاولون القضاء على الشر ونشر العدل والمساواة بين الناس، وهم ينجحون فى هذه المهمة العظيمة أثناء حياتهم، لكن الأمور لا تلبث، بعد موتهم، أن تعود إلى سيرتها الأولى مما يتطلب ظهور فتوة إنسانى جديد، وربما يكون العلم والتقدم البشرى هو أحد البدائل المطلوبة لاجتثاث نزعة الشر لدى البشر، لأن ظهور الفتوات الأخيار لا يمكن أن يستمر أبد الدهر. إنه - إذن - واقع يتصف بالديمومة، ولا ينتهى إلا لكى يبدأ من جديد.

وكما هو معلوم فإن نجيب محفوظ لم يتوقف عند هذه المرحلة، بل انتقل منها مباشرة إلى المرحلة التالية التى بدأت بـ «اللص والكلاب» عام ١٩٦١ واشتملت على روايات «الطريق» و «الشحاذ»، و«ثرثرة فوق النيل». وهذه المرحلة تضم عددا من أبرز الملامح الحداثية فى أدب نجيب محفوظ. وكان لها تأثير كبير فى كثير من الاتجاهات التى انتشرت بعد ذلك لدى الأجيال الجديدة، بدءاً من الروايات التى تغوص فى تيار الوعى، إلى تلك التى تأثرت بالموروث

الشعبي، أو التي تستلهم الموروث التراثي، أو التي تجرب أشكالا بنائية تعتمد على اللغة أو على الأساليب والتقنيات المستعارة من الفنون الأخرى مثل القص واللصق والقطع والاسترجاع وغير ذلك.

ثم استمر نجيب محفوظ خلال العقدين التاليين (السبعينيات والثمانينيات) فضلا عن نهايات الستينيات يجرب أشكالا جديدة، ويفتح آفاقا واسعة أمام الفن الروائي العربي، فكتب من بين ما كتب «ملحمة الحرافيش و«ليالي ألف ليلة» و«رحلة ابن فطوطة» و«العائش في الحقيقة» و«الحب فوق هضبة الهرم»، وكل عمل من هذه الأعمال يجسد شكلا جديدا ينطوي على خصوصيات في غاية الأهمية. وفي رأي أننا لا نستطيع أن نرصد ملامح التطور والتجديد في الرواية العربية في مصر دون أن نتوقف عند نجيب محفوظ بل عند كل مرحلة من مراحله.

ولا شك أن نجيب محفوظ لم يكن يعمل في ساحة خالية من الآخرين، فهناك كتاب آخرون من جيله، ومن الأجيال التالية كان لهم دور مهم في تأصيل الفن الروائي العربي ونشره علي أوسع نطاق. ونذكر من هؤلاء محمد فريد أبو حديد، ومحمد عبد الحليم عبد الله، وأحمد على باكثير، ويوسف السباعي، وإحسان عبد القدوس، ونجيب الكيلاني، وعبد الرحمن الشرقاوي فضلا عن جيل الوسط الذي يضعه النقاد عادة بين جيل نجيب محفوظ وجيل الستينيات مثل أبو

المعاطى أبو النجا، وسليمان فياض، وعبد الله الطوخى، وغيرهم. وهؤلاء جميعا يحتاجون إلى دراسات مستقلة أو إلى مجموعة من الأبحاث والأطروحات التى تؤرخ لمراحل التطور فى الفن الروائى العربى فى مصر، إضافة إلى ربط هذا كله بالوضع الإبداعى العربى بعامة فى مجال الرواية . وهذه مهمات لا يقدر عليها فرد مهما كانت إمكانياته البشرية والعلمية، ومن ثم فإننى أرى أننا أصبحنا فى أمس الحاجة إلى العمل الجماعى الذى تقوم به مؤسسات متخصصة لتصدر موسوعات فى شتى المجالات على النحو الحاصل الآن فى الثقافات الأجنبية وإلى أن تتحقق هذه الأمنية سوف تظل هناك حلقات كثيرة مفقودة فى الفن الروائى العربى.

وبظهور ما سمى بجيل الستينيات شهدت الرواية فى مصر انطلاقة جديدة خاصة وأن كل واحد من أبناء هذا الجيل حاول أن تكون له خصوصيته التى تندرج ضمن سياق عام يشمل الجميع، ويتمثل فى محاولات الخروج على الأنماط التى أصلها نجيب محفوظ، وفى الخلفية من ذلك هدف مهم هو ارتياد مناطق جديدة من أهمها استلهام التراث، وإن كانت هذه المرحلة التى استمرت لما يقارب عقدين من الزمان قد انتهت إلى سيادة الرؤى الشمولية، والتى مثلها كذلك بعض أبناء الجيل فيما سبق، والتى ترى أن الفن الروائى ينبغى أن يمتح من مناجم إبداعية مفتوحة لا تحدها حدود ولا تقف

دونها خصوصيات. ومن أهم ما صدر لجيل الستينيات فى العقد المذكور «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم (١٩٦٦) و«أيام الإنسان السبعة» لعبد الحكيم قاسم (١٩٦٩). ولكن الإبداعات الحقيقية لأفراد هذا الجيل صدرت خلال العقدين التاليين، حيث نشر جمال الغيطانى رواية «الزينى بركات» عام ١٩٧٤، و«وقائع حارة الزعفرانى» عام ١٩٧٦ ثم توالت إصداراته بعد ذلك . ونشر صنع الله إبراهيم «نجمة أغسطس» عام ١٩٧٤ و«بيروت.. بيروت» عام ١٩٨٤ و«اللجنة» عام ١٩٨١. ومجيد طوبيا نشر أربع روايات خلال عقد السبعينيات، ونشر محمد يوسف القعيد فى العقد المذكور عددا أكبر من ذلك.

وأصدر إبراهيم أصلان روايتيه «مالك الحزين» و«وردية ليل». وهناك ظاهرة مهمة وهى أن بعض من تخصصوا فى كتابة القصة القصيرة أخذوا كذلك فى كتابة الرواية. ومن هؤلاء أحمد الشيخ الذى عكف على كتابة خماسيته عن القرية المصرية، ونشر منها حتى الآن ثلاثة أجزاء هى «الناس فى كفر عسكر»، و«حكاية شوق» و«حكايات المدندش». هناك أيضا صلاح عبد السيد الذى أعلم أن لديه عددا من الروايات تحت الطبع. هناك أعمال بهاء طاهر وهى ذات أهمية خاصة ولها طابع فريد.

وقد تداخلت أعمال الجيل التالى مع الجيل السابق، وظهرت خلال عقد الثمانينيات أعمال كثير لفؤاد قنديل وإبراهيم عبد المجيد ومحمد

المنسى قنديل وسلوى بكر وغــيــرهم. بل إن بعض الإخــوة من الأكاديميين بدءوا يرتادون ساحة الرواية، ومن هؤلاء الدكتور عبد الحميد إبراهيم، والدكتور طه وادى، والدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى، ومن قبلهم الدكتور نبيل راغب. وهذا إن دل فإنما يدل على أن الرواية قد تصدرت ساحة الإبداع، خاصة وأن الصدارة لا تأتى من فراغ أو من مجرد الكلام بل إن لها شروطا لابد من توفرها مثل الإجادة والقوة والانتشار، ولفت الأنظار، والتأثير.. الخ وكل هذا متحقق فيما يصدر من إبداعات روائية.

وإذا كنت لا أقصد بهذه المقدمة أن تكون رصدا دقيقا لمسيرة الرواية العربية فى مصر منذ نهاية الثلاثينيات حتى الآن، فإنى أعتذر عن غياب كثير من الأسماء المهمة وعلى رأسها المرحوم الدكتور يوسف إدريس والأستاذ إدوار الخراط صاحب «رامة والتنين» التى أعدها من أهم الإنتاج الروائى العربى والعالمى.إننى لا أرجو لهذا الكتاب إلا أن يكون حافزا على البحث فى مسيرة الفن الروائى فى مصر، للكشف عن مراحل تطوره، والمنعطفات التى وقف عندها، وإبراز خصائصه المائزة، التى أدت إلى تعميقه وترسيخه ونشره على نطاق واسع وهذه هى الأهداف التى كانت نصب عينى وأنا أتناول بالتحليل هذه الرواية أو تلك، وهى روايات وأعمال تنتسب إلى أربعة أجيال مختلفة: جيل نجيب محفوظ ، وجيل الوسط، وجيل

الستينيات. وعلى الرغم مما ينطوى عليه هذا الكتاب من قصور أعيه جيدا. (إذ لا يتناول الجيل بأكمله أو الكاتب بكل أعماله) فإنى أرجو له أن يكون حافزا على استكمال هذا النقص بقلم غيرى من الباحثين والنقاد.

والله من وراء القصد.

د. حامد أبو أحمد

نجيب محفوظ

الواقعية النقدية فى

أدب نجيب محفوظ

من أهم مميزات كاتبنا الكبير نجيب محفوظ أن الواقعية عنده جاءت بشكل عفوى نتيجة ممارسته الفنية، وارتباطه وجدانيا بالناس وبالمجتمع، وإحساسه المرهف بتحولات الزمان والمكان، وموقفه النقدى إزاء قضايا عصره ووطنه وأمته بصورة خاصة وقضايا الإنسان فى كل زمان ومكان بصورة أعم. ومن ثم تنوعت الواقعية عنده، وزادت ثراء وتشعبا دون أن يخطط لذلك بل دون أن يكون لديه وعى بأنه أخذ ينتقل من مرحلة إلى مرحلة أخرى جديدة ومختلفة منذ أن بدأ الكتابة فى الثلاثينيات إلى الآن (١).

ويبدو أن هذه سمة المبدعين الكبار فى كل زمان ومكان. فميجيل دى سرفانتيس صاحب الرواية الشهيرة «دون كيخوته» عندما كتبها فى أواخر القن السادس عشر الميلادى كان يظن أنه بذلك يقضى على كتب الفرسان التى شاعت فى ذلك الحين ووصلت بالناس إلى حد البلاهة، ولم يكن يتصور أنه بهذه القصة يؤسس للفن الروائى العالمى ويفتح للمبدعين طريقا للتجربة الفنية المكتملة الأصول.

وموقف نجيب محفوظ من الواقعية يشبه إلى حد كبير موقف كاتب آخر واقعي عملاق هو الروسي ليون تولستوى الذى ولدت الواقعية عنده أيضا بشكل عفوى - كما يشير إلى ذلك الناقد الكبير جورج لوكاتش فى كتابه «دراسات فى الواقعية» - حيث يقول إن الواقعية عنده قد جاءت عفوية نتيجة الممارسة الفنية ولموقفه تجاه المشاكل الكبيرة في عصره، وخاصة ما يتصل بالعلاقة بين الاقطاعيين المستغلين وضحاياهم فى الريف. وقد قام تولستوى بتطوير التقاليد الواقعية القديمة حتى غدت أصيلة مميزة ومناسبة لعصره لامن ناحية المضمون فقط، وإنما من الناحية الفنية أيضاً(٢).

بدأ نجيب محفوظ بالرواية الرومانسية التاريخية، وهيأ نفسه لكتابة تاريخ مصر القديم كله بشكل روائى على نحو ما صنع وولتر سكوت فى تاريخ بلاده، وأعد بالفعل أربعين موضوعا لروايات تاريخية لم يكتب منها إلا ثلاثة فقط هى «عبث الأقدار» و «رادوبيس» و «كفاح طيبة»، وفجأة ماتت فى نفسه الرغبة فى الكتابة الرومانسية التاريخية، وتحول، (٣) بلا مقدمات، إلى الواقعية فكتب أول رواية له فى هذا الاتجاه وهى «القاهرة الجديدة». ولم يكن لهذه المرحلة الأولى أثر عظيم فى نفس نجيب محفوظ أو فى تطوره الروائى بدليل قوله: «ويوم أخرجت روايتى الأولى «عبث الأقدار»، كنت أظن أنى

صنعت شيئا عظيما حقا، ومرت بى الأيام فإذا بى أراها «عبث أطفال» مش «عبث أقدار» (٤).

بدايته الحقيقية إذن كانت فى «القاهرة الجديدة» التى صدرت أول طبعة منها عام ١٩٤٥، وكانت بداية اتجاه ما يسمى بالواقعية النقدية عنده، الذى ختم بثلاثيته الشهيرة فى الخمسينيات (أتم نجيب محفوظ كتابه الثلاثية عام ١٩٥٢ ونشرت أجزاؤها الثلاثة خلال عامى ٥٦ و ١٩٥٧). وتخلل ذلك ظهور أربع روايات واقعية أخرى هى «خان الخليلى» (١٩٤٦) و «زقاق المدق» (١٩٤٧)، و «السراب» (١٩٤٨)، و «بداية ونهاية» (١٩٤٩).

وقد كانت واقعية نجيب محفوظ الأولى بمثابة فتح جديد فى مجال الرواية العربية – وإذا قمنا بمقارنة بسيطة بين روايات نجيب محفوظ من «القاهرة الجديدة» حتى «الثلاثية» وبين الروايات التى ظهرت قبله واهتمت بالنقد الاجتماعى مثل «زينب» لمحمد حسين هيكل و «عودة الروح» و «يوميات نائب فى الأرياف» لتوفيق الحكيم و «دعاء الكروان» لطه حسين نجد أن رؤية نجيب محفوظ جاءت أكثر شمولا، كما جاء تكنيكه القصصى مكتملا من النواحى الفنية فلا « استطراد ولا حشو ولا إقحام لعناصر خارجية على العمل، ولا تقديم للآراء الإصلاحية بشكل مباشر، ولا مبالغة فى رسم المواقف أو الأحداث أو الشخصيات»، بينما تميزت الأعمال السابقة المذكورة بقصر

النظرة الاجتماعية على قضايا جزئية وفرعية. فقد ركز هيكل على حرية المرأة، بينما ركز الحكيم على الإيمان بالسحر والشعوذة (لدى زنوبة) أو على تطبيق قانون نابليون على الفلاحين الأميين، وركز طه حسين على جريمة القتل التى ترتكب باسم المحافظة على العرض، وهى كلها ظواهر مفروضة إذا ما قورنت بعمل كزقاق المدق مثلا الذى ينتهى القارىء منه وهو يؤمن بأنه إذا كان لكل هذه المشاكل أن تحل فلا مفر من تعديل جذرى يعيد «تركيبة» المجتمع من الأساس [٥]. وبذلك يكون نجيب محفوظ قد خطا بالرواية العربية خطوة هامة فى اتجاهين: اتجاه نقل المحتوى أو المضمون من الجزء إلى الكل أو من جزئية الرؤية إلى شمولها وتعمقها، واتجاه استكمال الشكل والأسلوب الفنى بحيث بدأت الرواية العربية تقف على درجة واحدة مما ينتج فى هذا الفن فى كل أنحاء العالم.

ويصف الروائى الكبير يحيى حقى بناء نجيب محفوظ للروايات السابقة لـ «اللص والكلاب» أى إلى «الثلاثية» بقوله : «البناء متين» متماسك، أسسه غائرة فى الأرض، مستندة إلى علم وفهم ودراية. بناء لا يخر منه الماء. لا مكان فيه للخلل فى النسبة والأبعاد. إنه من صنع «معلم أو سطى فى الكار». وحين ينفصل عن الكون يُخيَّل إليك أن خلقته هى فى الأزل هكذا: لا سدود، ولا تعب، ولا أستار بعد النظرة الأولى. وأقصى قدرة لهذا البناء هى الإفصاح عن جماله

وصدقه وعن ضغطه على الأرض مقدرا بالثقل الواقع على وحدة السنتيمتر. كل هذا داخل فى حساب المهندس المعمارى» (٦).

الثلاثية قمة هذه المرحلة

توجت هذه المرحلة الأولى عند نجيب محفوظ - كما أسلفنا - بالثلاثية وهى رواية ترصد مجموعة من الأجيال تعيش وتتلاحق فى حارة واحدة منتظمة فى صف زمنى لا نهائى ينقلنا من الخاص إلى العام ومن الجزئى إلى الكلى، ومن المكان المحدود إلى المكان الشامل الذي ينتظم الأرض كلها حتى لتصبح الحارة الصغيرة فى الجمالية (أحد الأحياء القديمة فى القاهرة) رمزا للوطن كله بل للإنسانية جمعاء. وكان هذا من أهم الأشياء التى أهلت نجيب محفوظ لأعظم تقدير إنسانى وهو منحه جائزة نوبل. فقد ذكرت لجنة نوبل فى حيثيات منح الجائزة له «والحقيقة أن محفوظ حفر اسمه بالثلاثية الكبرى (٥٦ - ١٩٥٧) التى يتناول فيها أحوال وتقلبات أسرة مصرية منذ نهاية العقد الأول من هذا القرن حتى منتصف الأربعينيات، وهناك عناصر ذاتية فى هذه الثلاثية. ويرتبط تصوير الأشخاص بوضوح بالظروف الفكرية والاجتماعية والسياسية».

وفضلا عن ذلك فإن الثلاثية لا تكتفى بتسجيل الحوادث ولا حتى بتصويرها تصويرا فنيا أخاذا. إنها ليست مجرد عرض لسير

الزمن، ولكنها تبيان لما فى هذا السير من متناقضات وأزمات وتطورات واعتراض عليه أو امتداح له حسبما يتجه إليه تيار الحوادث. إنها - باختصار - تنحو منحى الواقعية النقدية، التى تضع الموقف إلى جوار الصورة الفنية، وترى المستقبل الواحد وراء نماذج الحاضر المتغير والماضى المسرع [٧] إلى المغيب».

وقد قوبلت الثلاثية، عند صدورها، بحفاوة بالغة من النقاد فكتب الدكتور على الراعى يصف الإحساس الذى غمره عقب قراءته لها وهو «الإرتياح العميق» يقول: «أحسست أن أدبنا العربى المعاصر قد حقق لنفسه مكسباً كبيراً بظهور هذه الرواية يسمح لنا - دون أدنى حرج أن نقول إن فن الرواية فى بلادنا قد دخل - على يد نجيب محفوظ - مرحلة التأليف الكبير، وأن اليوم الذى يقف فيه المؤلف الروائى العربى على قدم المساواة مع المعلمين الكبار فى هذا الفن لم يعد بعيدا إن لم يكن قد حل فعلا بظهور الثلاثية للناس [٨]». ثم يضيف بأن نجيب محفوظ يغترف، فى الثلاثية، من نفس النبع الذى اغترف منه قبلا مؤلفون عالميون من طراز ديكنز وتولستوى، وجيمس جويس، وغير هؤلاء من الكبار والفاتحين فى فن الرواية. ثم ذكر الدكتور الراعى بعد ذلك بصفحات أن الثلاثية» ضريب لرواية «الحرب والسلام» لتولستوى. فهى مثلها متعددة الأبطال، كثيرة الحوادث، وكلتا الروايتين تعتمد فى كيانها على رسم ما فيها من واقعية تضفى

على الرواية وأشخاصها ومناظرها وضوحاً وازدهارا ويبنيها قطعة قطعة، حتى إذا ما انتهى المؤلف من سرد روايته استوت هذه الرواية أمامنا بناء شامخا مكتملا، وتبينا على الفور أن الذى وضع اللبنات الأولى لهذا البنيان كان يرى خاتمتها وهويمهد الأرض ويدق الأساس »(٩).

وقد تميزت هذه الرواية ببنائها المحكم، فكل شيء فيها له وظيفة محددة: الأماكن، والشخصيات، وحركاتها المتناسقة المتنامية، وجدلية الزمان والمكان والأحداث، والرؤية الداخلية للشخصيات المعبر عنها تعبيرا ناجحا فى إطار تيار الوعى. وكل هذه الأشياء موضفة توظيفا بنائيا منسجما حتى تخدم الهدف العام للرواية فى نفس الوقت الذى تؤدى فيه وظيفتها العادية فى السياق الذى وردت فيه.(١٠).

واقعية غير تقليدية

كانت واقعية نجيب محفوظ، حتى فى هذه المرحلة الأولى، هى الواقعية المطورة، بمعنى أنها لم تكن تمضى على نهج ديكنز أو بلزاك مثلا من رواد الواقعية الأوائل. ومعروف أن واقعية هؤلاء كانت أقرب إلى التسجيل وإلى الرصد الفوتوغرافى للمواقف والأحداث منها إلى الواقعية بالمعنى الذى عرف من بعد عند تلامذتهم. ومن

أطرف ما ذكر فى هذا الموضوع ما قاله أندريه مالرو تعليقا على دعوى بلزاك بأن قصصه تنافس السجل المدنى فى رصدها الأمين للواقع: «إن الصور الفوتوغرافية – وأيضا التسجيلات الصوتية – أصبحت الآن أكثر جدارة بهذه المنافسة. وإن الكاتب الروائى حاليا يفضل منافسة الرسام التعبيرى الذى أعفاه اختراع التصوير الفوتوغرافى من المحاكاة الحرفية (١١)». ولذلك عندما سئل نجيب محفوظ عن الربط بينه وبين ديكنز فى الحيثيات الخاصة بمنحه جائزة نوبل قال : «هذا تشبيه غير دقيق لأنهم قالوا إن ديكنز يكتب عن الحياة فى لندن وأنا أكتب عن الحياة فى القاهرة. إن التشبيه بين الأدباء يكون فى الأسلوب أو الاتجــاه أمــا أن هذا يكتب عن القاهرة، وذاك عن لندن، وثالث عن موسكو فما الشبه (١٢) فى ذلك؟!. وعندما سئل عن الكتاب الذين تأثربهم فى الأدب العالمى أجاب نجيب محفوظ: تولستوى، تشيكوف، وديستو يفسكى، موباسان، أندريه جيد، وشكسبير، ولما سئل لماذا لم يحتل تشارلز ديكنز فى نفسك منزلة هامة؟ أجاب: «ديكنز كاتب عظيم، ولكنى تأثرت بتلاميذه فى مدرسته الواقعية أكثر من التأثر به هو. مثلا تلاميذ بلزاك أعرفهم وأحب أعمالهم أكثر من بلزاك، لأن الأساتذة المؤسسين لديهم خشونة لا توجد عند تلاميذهم (١٣)».

وإذا عدنا لحوارات قديمة مع نجيب محفوظ مثل الحوار المنشور

فى كتاب «عشر أدباء يتحدثون» لفؤاد دوارة نجد أن نجيب محفوظ لم يتوقف عند قراءة رواد الواقعية الأولى أو تلامذتهم وإنما بدأ منذ عام ١٩٣٦م (أى فى أول حياته الأدبية) بقراءة الأدب الحديث الواقعى والطبيعى والقصة التحليلية، وبعد ذلك المغامرات الأدبية الحديثة كالتعبيرية عند كافكا و «الواقعية النفسية» عند جويس، وإلغاء الزمن فى القصة عند بروست. وعرف الواقعية عند أدباء معاصرين له أتقنوا أسلوبها وطوروه مثل جولسورثى وألدوس هاكسلى ود. هـ. لورانس. ومن ثم لم يعد بإستطاعته أن يقرأ دكينز بعد أن قرأ فلوبير وستندال «مع أنى أعلم أن بلزاك عبقرى وهو خالق الواقعية كلها، ولكن لم يكن باستطاعتى أن أحتمله وهو يصف مشهدا فى ٨٠ صفحة مثلا.. لقد قرأت مذهبه واتجاهه بعد أن تهذب وتطور عند أناس آخرين». ثم يشير نجيب محفوظ إلى الأدباء الذين قرأهم أيضا فيذكر من الروس تولستوى وديستويفسكى وتورجنيف وتشيكوف ومن الفرنسيين أناتول فرانس وفلوبير وبروست ومالرو وموريال ثم سارتر وكامى، ومن الانجليز شكسبير وويلز وشو وجويس وألدوس هاكسلى، ولورانس، ومن الألمان توماس مان وجوته وكافكا الذى ينسب إلى الأدب الألمانى وإن لم يكن ألمانيا، ومن الأمريكيين قرأ هيمنجواى وفوكنر ودوس باسوس وأونيل وأخيرا تنيسى وليامز وأرثر ميلر، ومن أمم الشمال ابسن [١٤]، وسترندبرج

وبالطبع فإن نجيب محفوظ - كما صرح فى هذا الحوار وفى حوارات أخرى - لم يقرأ كل أعمال هؤلاء الأدباء جميعا، وإنما كان ينتقى عملا أو عملين أو ثلاثة هى التى اصطلح النقاد على أنها أروع أعمالهم.

وكاتب يقرأ كل هؤلاء الكتاب ويتأثر بكل هذه المذاهب والاتجاهات منذ الواقعية الأولى حتى أحدث التيارات فى بداية حياته لابد وأن تأتى واقعيته مطورة ومختلفة تماما عن الواقعية بالمعنى التقليدى. لقد جاءت أقرب إلى واقعية جولسورثى وألدوس هيكسلى ود. هـ . لورانس، فضلا عن الأصداء التى انعكست عنده من تولستوى وديستويفسكى وفلوبير، بالإضافة إلى الاتجاهات الأخرى الأكثر حداثة مثل تعبيرية كافكا، وتيار الوعى عند جيمس جويس وإلغاء الزمن عند مارسيل بروست، وبالأخص فى روايته الشهيرة «البحث عن الزمن المفقود» التى يعتبرها نجيب محفوظ من أهم الروايات التى قرأها فى حياته.

وإذا توقفنا قليلا عند بعض الكتاب الذين أحبهم نجيب محفوظ إلى حد العشق وأعجب ببعض أعمالهم إعجابا شديدا مثل تولستوى فى «الحرب والسلام» و ملفيل فى «موبيديك» و هيمنجواى فى «العجوز والبحر» وبروست فى «البحث عن الزمن المفقود» فضلا عن ديستو يفسكى وتشيكوف [١٥]، وفلوبير نجد أنه كان لكل واحد من

هؤلاء بصمات واضحة فى تطور الفن العالمى، وإضافات قوية خلاقة - فد يستويفسكى مثلا كتب عام ١٨٦٣ ما يدل على رفضه للطبيعية الفوتوغرافية فى الوقت الذى أخذ يدافع فيه عن إهتمامه بالعناصر الخيالية الفريدة فى العمل الأدبى. وفى رسائله الشهيرة رسالة يقول فيها : «إن تصورى للواقع والواقعية يختلف كثيرا عن تصورات نقادنا وكتابنا الواقعيين فمثاليّتى أكثر واقعية من واقعيتهم». ويقارن ديستويفسكى عمق تناوله للقضايا فى كتاباته بسطحية تصويرهم للحياة والناس فيقول: «ينعتوننى خطأ بالكاتب السيكولوجى، بينما أنا فى حقيقة الأمر واقعى بكل ما تعنيه الكلمة، إذ أننى أصور أغوار النفس البشرية العميقة». (١٦).

أما جوستاف فلوبير الذى قرن به نجيب محفوظ عند ترجمة بعض أعماله إلى الفرنسية فكتب على الغلاف «فلوبير مصر» فكان له هو الآخر موقف متطور من الواقعية (وهو من الجيل الذى جاء بعد بلزاك)، إذ حاول أن يقاوم الإفراط فى العناية بالمضمون الاجتماعى للأدب على غيره من العناصر الأخرى. لم يكن فى ذلك يهدف إلى الغض من قيمة هذا المضمون الاجتماعى وإنما كان يرى أنه لابد من الاهتمام أيضا بالشكل لإحداث نوع من التوازن الأدبى اللازم فى عملية الإبداع - وكان فلوبير يرى أن فن النثر أكثر صعوبة من فن الشعر الذى يستند إلى قواعد محددة ومقاييس أو معايير

للصنعة، بينما يحتاج الناثر إلى إحساس عميق بالإيقاع الذى يمضى بدون قواعد، وتلزم صفة فطرية وقوة فى التفكير ، وحس فنى دقيق مرهف لتغيير الحركة فى كل لحظة، وتغيير اللون ونغمة الأسلوب مراعاة لمقتضى الحال. ثم إن جوستاف فلوبير كان يهتم بالتنظيم ومراعاة النسب والأبعاد فى بناء النص الأدبى، وتناغم العناصر، وسلاستها فى الانتقال من قسم لآخر (١٧).

أما تولستوى الذى أشاد نجيب محفوظ فى كل حوار أجرى معه برائعته «الحرب والسلام» فكان يؤكد على صدق العواطف ويرى أن ذلك أمر ضرورى فى الفن. وفوكنر وهيمنجواى لا يمكن نسبتهما إلا إلى الواقعية بالرغم من أن بعض النقاد فى عصرهما حاولوا أن يؤكدوا بأن الواقعية قد انتهت منذ زمن طويل. وبهذا نرى أنه منذ الجيل الثانى من كتاب الواقعية حاول كل كاتب أن يصبغ الواقعية بطابعه الخاص وأن يضفى عليها من نفسه وعاطفته وظروفه الخاصة ما يجعلها نسيج وحدها . ولذلك فإنه من الصعوبة بمكان، حتى فى البلد الواحد، أن تدرج كل الكتاب الواقعيين فى سلك واحد يشملهم جميعا. وعلى سبيل المثال لو أخذنا تولستوى وديستويفسكى وتشيكوف وتورجنيف من روسيا وحاولنا جمعهم فى إطار واحد لأدركنا مدى الصعوبة التى تواجهنا فى ذلك.

لقد جاءت واقعية نجيب محفوظ الأولى، إذن، بعد أن قرأ وهضم

واستوعب كثيرا من الاتجاهات الروائية العالمية لكبار كتاب الرواية أو الفاتحين الكبار فى هذا الفن بدءاً من كتاب الواقعية الأولى إلى كتاب الموجة الثانية إلى الكتاب الذين أحدثوا انعطافات كبيرة فى الفن الروائى مثل جويس وكافكا وفوكز، فضلا عن الكتاب الروس ووضعهم المتميز، ثم هناك أيضا جيل الرواد العظام فى الفن الروائى العربى مثل توفيق الحكيم وطه حسين وسواهما، ومن ثم كان لابد أن تأتى واقعية نجيب محفوظ جديدة من نوعها، تحمل عناصر الواقعية المعروفة لكنها تضيف إليها أمشاجا من هنا ومن هناك، ثم تختلط هذه العناصر وتمتزج فى مخيلة نجيب محفوظ الخلاقة فتخرج على النحو الذى عهدناه وعهده القراء طريفة أليفة محببة، لا يزول رونقها مع الزمن، ولا ينقضى بهاؤها بانقضاء عصرها.

ويمكن رصد بعض مظاهر الحداثة فى واقعية نجيب محفوظ الأولى مقارنة بالواقعية التقليدية فى النقاط التالية:-

١ - ولع نجيب محفوظ باستخدام اللغة الشعرية فى وصفه للأماكن وللأشخاص، ومحاولته الارتقاء باللغة إلى قمة التعبير البيانى، مما يؤكد وعيه بالقيمة الجمالية للأسلوب الأدبى فى أعمال يفترض أنها واقعية بالمعنى الحرفى، ومن أمثلة ذلك (والأمثلة كثيرة لا تُحصى فى كل رواية) قوله فى السطور الأولى من رواية «القاهرة

الجديدة». «مالت الشمس عن كبد السماء قليلا، ولاح قرصها من بعيد فوق القبة الجامعية الهائلة، كأنه منثبق منها إلى السماء، أو عائد إليها بعد طواف ، يغمر رءوس الأشجار والأرض المخضرة وجدران الأبنية الفضية والطريق الكبير الذى يشق حدائق الأورمان بأشعة لطيفة، امتصت برودة يناير لظاها، وبثت فى حناياها وداعة ورحمة، وقد قامت القبة على رأس صفين من الأشجار الباسقة امتدت مع الطريق، فلا حت كإله، يجثو بين يديه كهنته العابدون ساعة العصر والسماء متجلية فى صفاء، مطرزة بعض نواصيها المترامية بسحائب رقاق، والهواء يتخبط بين الأشجار باردا فترجع أوراقها أنينه ونحيبه (١٨)». وبذلك يكون نجيب محفوظ صاحب وعى مبكر بالمقولة الحداثية التى جاءت بعد ذلك بعقود على لسان جابرييل جارثيا ماركيز، والتى تقول: «إن القصة ينبغى أن تكون تعبيرا شعريا عن الواقع» (١٩).

ومما يدل على وعى نجيب محفوظ الجمالى بالمفهوم المتطور الناضج للواقعية أنه لم ينزلق أبدا إلى التعبير بالعامية، حتى فى الحوار بين الشخصيات الشعبية بالرغم من الهجوم الكثير الذى تعرض له من جانب بعض النقاد على امتداد مسيرته الأدبية الطويلة، فقداتهم بأن استخدامه للفصحى فى الحوار يتعارض مع وضع الشخصيات العامية فى الرواية. بل إن هذا الاتهام وجه إليه أيضا

من جانب بعض الكتاب الأجانب مثل الانجليزى درموند ستيوارت الذى نشر مقالا فى أحد أعداد مجلة «المجلة» قال فيه: «إن التزام نجيب محفوظ للفصحى فى كتابة الحوار مخل بمطلب الواقعية الذى يطمع فيه القراء الأجانب. ووصف ستيوارت هذا الالتزام بأنه «عناد طارئ»، أى أنه لا يؤدى وظيفة فنية فى الرواية». لكن نجيب محفوظ لم يتزحزح أبداً عن موقفه، وله كلمة فى هذا الصدد تقول: «إن اللغة العامية من جملة الأمراض التى يعانى منها الشعب، والتى سيتخلص منها حتما حينما يرتقى. وأنا أعتبر العامية من عيوب مجتمعنا مثل الجهل والفقر والمرض تماما..» (٢٠).

وبالرغم من أن نجيب محفوظ فى ردوده على هذه الاتهامات حاول أن يقدم تبريرات مثل الجملة السابقة أو قوله: «لو أننا كتبنا بالعامية لا حتجت واحتاج غيرى إلى مترجمين لكى يقرأ كلانا للآخر» أو قوله : «لو استمرت أوربا تكتب باللاتينية لكان هذا أفضل لثقافتها» نقول بالرغم من ذلك فإننا نعتقد أن التزامه بالفصحى كان لموقف جمالى مرتبط برؤيته لمفهوم الواقعية. وذلك أن واقعية نجيب محفوظ – كما فصلنا ونفصل فى هذه الدراسة – لم تكن واقعية بالمعنى الحرفى ولم تكن واقعية فوتوغرافية وإنما جاءت منذ البداية واقعية ناضجة عميقة أفادت من كل اتجاهات الأدب الروائى ومذاهبه فى العالم.

٢ – ومن مظاهر اختلافه عن الواقعية التقليدية اقتصاده فى وصف الأماكن والأحداث والشخصيات. صحيح أن ذلك لا يعدا قتصاداً إذا قارناه بمرحلة تالية فى إنتاج نجيب محفوظ، وهى ما يسمى «بالواقعية الجديدة» التى بدأت مع «اللص والكلاب» عام ١٩٦١ تقريبا. والدليل على ذلك هو قول نجيب محفوظ نفسه فى حوار أخير بعد حصوله على جائزة نوبل: «إن الفرق الجوهرى بين المرحلتين (أى الواقعية الأولى والواقعية الثانية) يكمن فى الأسلوب الفنى.. فقد كان أسلوبى فى الأعمال المبكرة حتى الثلاثية أسلوبا تقليديا موضوعيا يتقصى التفاصيل إلى أقصى مدى، وهذا جعل أعمال تلك المرحلة تفتقر إلى التركيز ولا تحظى إلا بقليل من الشاعرية. أما الواقعية الجديدة التى بدأت مع الستينات فقد حاولت فيها أن أصل إلى الشاعرية عن طريق التركيز والتكثيف وأن أختزل التفاصيل لحساب الفكرة» (٢٢). ولكن ما فعله نجيب محفوظ فى هذا الصدد فى أعماله الأولى يعد اقتصادا كبيرا إذا قورن بالواقعية التقليدية الصرفة.

٣ – ثم إن نجيب محفوظ قد حاول أن يستخدم ، منذ أعماله الأولى، تيار الوعى بعد أن طوعه لرؤيته وموقفه من الفن والحياة، حسبما ذكر فى حوار أخير أيضا قال فيه: «.. والحق أنى شخصيا تأثرت بتيار الوعى لكنه تحول فى يدى إلى شىء آخر: مناجاة

مفهومة. يعنى أنا واحد من الناس الذين يهتمون بالتوصيل قدر الإهتمام بالتعبير، وأجد أن واجبى الفنى لا يتم إلا بالأثنين معا .. أنا عندما أكلمك عن تيار وعيى وأغوص فيه فى الداخل كيف ستعرفه أنت؟ ولماذا هذه العملية؟ هذه مجرد عملية تسجيلية، لماذا تعملها؟ يعنى ناقصة حركة كى تصل. وليس مفروضا أبدا فى عملى أن أضيع وقتى [٢٣]». وقد ظل نجيب محفوظ يستخدم تيار الوعى على هذا النحو فى حدود ضيقة فى الأعمال لسابقة على «الثلاثية». وسوف يصبح تيار الوعى - بالإضافة إلى الحوار - أحد العناصر البارزة فى الأعمال التى جاءت بعد ذلك.

٤ - هناك أيضا جوانب أخرى تتمثل فى الوعى بالبناء الفنى للرواية بحيث يؤدى كل قسم فيها الوظيفة المنوطة به، وبحيث تتلاقى هذه الواظائف فى الأحداث والشخصيات والزمان والمكان، فضلا عن إحداث نوع من التوازن بين النمو الداخلى والخارجى للشخصية الواحدة، وبخاصة فى «الثلاثية»، بالإضافة إلى أن هذه الأعمال الأولى كانت تتضمن بذور التطور التقنى والفكرى الذى سوف يقوم به نجيب محفوظ ، ويحققه بنجاح، فى أعمال المرحلة الواقعية الثانية

وعند ما بلغ نجيب محفوظ قمة هذه المرحلة وقدم ثلاثيته عامى ٥٦، ١٩٥٧ كانت هذه الثلاثية - كما أسلفنا - مفاجأة للأوساط الأدبية والثقافية. وقد رأينا كيف احتفى بها ناقد كبير مثل الدكتور

على الراعى، الذى اعتبرها قصة غير تقليدية وتساءل:.. وإلا فأين البطل فى هذه الرواية؟ أين هى الحادثة الكبرى التى يندفع إليها تيار السرد، والتى تتأزم عندها الأمور ثم تسير إلى انفراج تعقبه النهاية، أيا كانت هذا النهاية سعيدة أم مفجعة؟ ونعى الدكتور الراعى على بعض القراء (أو النقاد بالطبع) ضياعهم فى سراديب هذه العمل الضخم وعدم إدراكهم لقيمته الحقيقية فقال: « على هؤلاء القراء أن يتراجعوا إلى الوراء قليلا ليتبينوا اللوحة الحائطية الضخمة التى رسمها نجيب محفوظ فى ثلاثيته. ولو فعلوا لوجدوا أن بطل الرواية هو المجتمع المصرى فى السنوات ما بين قبيل الحرب العالمية الأولى ومنتصف الحرب العالمية الثانية ، وأن الحادثة الرئيسية فى هذه الرواية هى سير الزمن، وتأثير هذه السيرة على أجيال عدة من المصريين عاشت بين هذين المعلمين الكبيرين من معالم التاريخ الحديث، وأن القصة التى تكْمُن وراء الرواية هى قصة أسرة السيد أحمد عبد الجواد، وما يحدث لها ولأصهارها وتابعيها وأصدقائها فى هذه الحقبة من التاريخ (٢٤)».

واقعية نقدية

الواقعية النقدية، ببساطة، هى المقابل الناضج للواقعية البسيطة أو الحرفية. ومعروف أن الواقعية الحرفية كانت تتناول الأشياء على

علاتها كما تبدو فى الظاهر أمام الناظر دون أن تدرك الفرق بين المظهر الخارجى والواقع الحقيقى الذى يموج بكثير من الصور الباطنية والدلالات الرمزية وغير ذلك ممَّا يدخل فى كيان الإنسان بصفته مخلوقاً معقد التركيب. وقد أدَّى إدراك هذا الفرق العميق فى الفلسفة إلى ظهور نظرية الظواهر فى المعرفة. أما فى الأدب فقد أخذ الأدباء والنقاد جيلا بعد جيل يطورن فى معايير إدراكهم للواقع حتى جاء وقت لم يعد فيه الإنسان يدرك الأشياء بطريقة ساذجة دون أن يعرف الظروف والملابسات المحيطة بها ودون أن يدرك ظروف تقبله لهذا الشىء نفسه.

ولعل من أهم الكتب التى صدرت فى هذا الموضوع كتابى المفكر الفرنسى روجيه جارودى، اللذين نشرا فى الستينيات، وهما «واقعية بلا ضفاف» و «واقعية القرن العشرين» . ويؤكد جارودى فى الكتاب الأول على أن واقعية الفنان لا تعنى إطلاقا أن ينقل صورا للواقع فقط بل تعنى محاكاة هذا النشاط الواقعى، كما أن الفنان لا يقدم نسخة منقولة من خلال ورق شفاف وإنما يشارك فى البناء الخلاق للعالم الذى لا يزال فى طور التكوين، ويعمل على اكتشاف إيقاعه الداخلى الحميم. ثم إن الفنان واحد من المناضلين، أى أنه لا يرسم الواقع كما هو مستقلا عنه وبدون أدنى مشاركة منه، كمن يقوم بتقديم تقرير عن نتيجة معركة، وإنما هو مشارك فى المبادرة

التاريخية وفى المسئولية، أى أنه لا يكتفى بتفسير العالم أو نقله إلى الورق وإنما يشارك فى تغييره ودفعه نحو الأفضل (٢٥).

وهذا ما فعله نجيب محفوظ: فالشخصيات التى أبدعها ونسج ملامحها وعبر عين بواطنها واستقى أصولها من حوارى القاهرة القديمة وأزقتها وبيوتها ذات النكهة التاريخية المميزة قد قفزت من بين السطور فى رواياته كى تشكل جزءا من الوجدان المصرى والوجدان العربى على حد سواء، ثم إنها الآن - كما ورد فى حيثيات منحه الجائزة - أصبحت شخوصا عالمية تتحدث لغة الإنسانية كلها، وتعبر عن وجدان الإنسان فى كل زمان ومكان. ثم إن أعماله قد حملت من قيم الحضارة والمدنية ما أهلها للفوز بهذا التقدير العالمى. وفى هذا يقول نجيب محفوظ ردا على سؤال عن القيم التى يحفل بها أدبه وأعماله ويرى أنها مواقفه لقيم الحضارة الغربية: «أعتقد أننى عبرت عن الحرية وتحرر الإنسان من كل ما يعوقه، وأبطال رواياتى يدعون للحرية بأفعالهم ومواقفهم. فمثلا «ثرثرة فوق النيل» احتجاج على العزلة، وكذلك نجد تعبيرا عن قيمة العدالة الاجتماعية ثم قيمة العلم.. لقد تجسدت العدالة الاجتماعية مثلا فى «اللص والكلاب»، والمعرفة والعلم فى «أولاد حارتنا» و«الثلاثية». قيم الحرية والعدالة الاجتماعية والعلم لا تتناقض مع الحضارة الغربية، وفى الوقت نفسه لا تجعلنى أتملص من تراثى.. الحرية إسلامية،

والعدالة الاجتماعية كذلك و،التضامن إسلامى - والعلم عبادة فى الإسلام، أليس كذلك ؟» (٢٦).

أى أن نجيب محفوظ قد ربط بين الواقع بما يموج من أحداث وبين القيم التراثية والحضارية، وأدرج كل هذا فى إطار التعبير عن مرحلة من مراحل التطور التاريخى فى مصر والعالم فجاءت واقعيته بعيدة كل البعد عن النسخ الحرفى الساذج للواقع، وغدت عونا على الفعل ودفعا للمجتمع نحو التغيير والتطور الخلاق

وكما يقول الدكتور طه وادى فإن أهم عامل أسهم فى جودة بناء الرواية عند نجيب محفوظ (فى هذه المرحلة الأولى) هو أن الكاتب كانت له «رؤية» واضحة إزاء مجتمعه. وهذه الرؤية - كما تجسدها - أعماله تفصح عن وعى بأن أزمة المواطن فى الواقع، وبالتالى فى رواية تصور شريحة منه، هى أزمة المجتمع بالدرجة الأولى التى تنحصر فى وجود الاستعمار واضطراب أحوال الوطن السياسية والاجتماعية ثم الاقتصادية على وجه خاص. (٢٧).

ومن أهم صفات نجيب محفوظ كروائى أنه كان ومازال من أكثر الناس وعيا بالظروف التى مر ويمر بها المجتمع، بالإضافة إلى قدرته العظيمة على تجسيد هذا الوعى وبث الحياة فيه على الورق. فلا غرو، إذن أن كانت أولى رواياته الواقعية وهى «القاهرة الجديدة» بطلها الرئيسى محجوب عبد الدايم بمثل شخصية «الانتهازى» خير

تمثيل - إن صح هذا التعبير -، وهذه الشخصية ماضية حاضرة فى الواقع المصرى - وفى الواقع الإنسانى أيضا - على الدوام. فمحجوب عبد الدايم شخص باع شرفه من أجل درجة وجنيهين، وهو لا يكاد يختلف فى شىء عن انتهازى اليوم الذى يبيع شرفه وضميره وأهله فى مقابل خمسة عشر مليونا من الجنيهات يبعث بها إلى بنوك سويسرا. والاختلاف إنما هو فى كم العائد الذى يحصل عليه الانتهازى مقابل سقوطه وترديه. ونجيب محفوظ إذ يرسم صورة محجوب عبد الدايم فإنما يرسم صورة لمجتمع يعانى من الخلل والتدهور والانهيار وضياع القيم النبيلة - إنه، إذن، يقدم واقعية نقدية تبث الوعى فى نفوس الناس، وتجسد لهم واقعهم فى عمل فنى ناضج.

وعندما يركّز نجيب محفوظ فى بعض رواياته على شخصية الغانية الفاضلة مثل حميدة فى «زقاق المدق» التى تخلت على أهلها والذين علقوا مستقبلهم على الارتباط بها من ساكنى الزقاق، بحثا عن حياة أكثر انطلاقا وحرية وبحبوحة مع بائعى الهوى فى البارات والكازينوهات نقول عندما يفعل نجيب محفوظ ذلك فإنه يتناول هذه الشخصية فى الغالب لهدف سياسى، وكأنه يُريد أن يقول إن هذه المرأة المنحرفة أشرف من هذا الرجل السياسى الذى يحيط نفسه بهالة وهمية [٢٨]. وفى كل روايات هذه المرحلة نجد نجيب محفوظ

ينطلق من رؤية فكرية ملتزمة تجاه الواقع الذى يصوره فى روايته، حيث تنقد الرواية أحوال المجتمع المضطربة، وتأزم العلاقات بين الناس مما يؤدى إلى تدمير الكثيرين منهم ووقوفهم موقف الشك إزاء القيم الإنسانية النبيلة التى يفترض فيها أن تكون أساس قيام هذا المجتمع. فمحجوب عبد الدايم فى «القاهرة الجديدة» و «حسن» وحسنين» و «نفيسة» فى «بداية ونهاية» ما هم إلا رموز حية ينعكس عليها سوء الأوضاع الموجودة فى المجتمع بسبب التفاوت الطبقى، والوجود الاستعمارى، وتهرئ القيم والمبادىء. وسوف يستمر نجيب محفوظ فى «واقعيته الثانية» وفى المراحل الأخرى التى تلتها فى رسم الكثير من أمثال هذه الشخصيات مقدما بذلك النموذج والمثال من فسادها وموحيا فى الوقت نفسه بضرورة مقاومة هذه السلبيات التى تؤدى إلى انهيار المجتمع وتدهوره.

وفى الثلاثية يضع نجيب محفوظ خط سير معيناً للأحداث لخصه هو نفسه فى كلمتين بأنه «الصراع بين تقاليد ضخمة ثقيلة وبين الحرية فى مختلف أشكالها السياسية والفكرية» (٢٩). وقد استطاع نجيب محفوظ فى «الثلاثية» أن يحتفظ بقدرته الإبداعية على مدى أكثر من ألف ومائة صفحة التى تشتمل عليها الأجزاء الثلاثة «بين القصرين» و «قصر الشوق» و «السكرية»، وقد قدم فى هذا العمل الضخم صورة أمينة ومفصلة للقاهرة فى تلك الفترة الهامة من حياة

مصر والعالم العربى والعالم بأسره وهى الواقعة فيما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية. وإذا كان نجيب محفوظ قد ركز فى أعماله السابقة على بعض صور الفساد فى المجتمع فإنه فى « الثلاثية» بدا أكثر وعيا بقيمتى الشكل والمضمون فى العمل الأدبى فجاء تصويره للفساد والتحلل وتضارب القيم أكثر عمقا ونضجا وأصالة، وكان نجيب محفوظ قد خطا خطوات أخرى فى إجادة استخدام الأدوات الفنية المستحدثة مثل الإيحاء بالشىء بدلا من تعيينه ، وتيار الوعى، وإدراك قيمة الزمن وتحولاته التى لا تقف عند حد معين، والوعى بالجوانب الأسطورية الفاعلة فى حياة الناس والمجتمعات. وفى الثلاثية استطاع نجيب محفوظ فى رسمه لشخصية الابن الأصغر «كمال عبد الواجواد» أن يصور أزمة جيل بأكمله، ضائع بين مثله العليا وبين الواقع الذى يعيش فيه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يعيش أزمة الصراع الحادة بين تراثه وواقعه وبين الحضارة الغربية القوية الوافدة أو الغازية، وذلك على النحو الذى ورد أيضا فى كتابات أخرى تعود لنفس الفترة تقريبا مثل «قنديل أم هاشم» ليحيى حقى و «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح. ولكن عظمة نجيب محفوظ أنه عبر عن كل هذه الأشياء فى وقت واحد وفى أعمال فنية ضخمة ومبهرة أهلته ، بحق، لأنه يكون واحدا من كبار كتاب العالم فى هذا القرن العشرين.

هوامش:

١ – فى حوار معه (نشر بجريدة المساء يوم السبت ١٥/ ١٠/ ١٩٨٨) طرحت عليه سؤالا حول هذا التحول من مرحلة إلى مرحلة، وهل كان لديه «وعى بأنه يقوم بعملية تأصيل لا مثيل لها لفن القص العربى فأجاب: عندما بدأت كان لدى وعى بعملى أكثر من المرحلة الأخيرة، بمعنى أنى وأبناء جيلى كُنّا نشعر أننا نؤسس الفن الروائى. قبلنا كان الرواد يكتبون بطريقة موسوعية، وقدموا نماذج روائية، أما نحن فجئنا نتخصص فى الرواية نؤصلها ونزرعها بالفعل كشىء قائم بذاته فى الأدب العربى. وكنت بعد ذلك أخرج من مرحلة لمرحلة من غير شعور بأن هناك هدفا وخطة أو تخطيطا ، وكل ماذكرت أنت بعد ذلك عرفته من النقاد».

٢ – انظر چورج لو كاتش، دراسات فى الواقعية، مدريد، ١٩٦٧، ص ١٧١ من الطبعة الإسبانية.

٣ – انظر فؤاد دوارة، عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، يوليو ١٩٦٥، ص ٢٨٣.

٤ – المصدر السابق ، ص ٢٩١.

٥ – انظر د. حمدى السكوت ود. مارسدن چونز «أدباء مصر فى القرن العشرين – نجيب محفوظ»، ومجلة صباح الخير، الخميس ٢٠ اكتوبر ١٩٨٨، ص ٧. وهو مقال نشر من قبل فى مجلة «الجديد» عدد سبتمبر ١٩٧٢.

٦ – يحى حقى، «عطر الأحباب» ، الشركة الشرقية للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ١٩٧١ ص ٨٦. وانظر د. عبد المحسن طه بدر، نجيب محفوظ – الرؤية والإداة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨ ص ٣٠٤.

٧ - د. على الراعى، دراسات فى الرواية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩ ص ٢٤٦.

٨ - المصدر السابق، ص ٢٣٨، ولعل هذه كانت أول نبوءة جادة ببلوغنا بالفعل مرتبة العالمية. ولكن الأمور سارت بعد ذلك، طوال ثلاثين عاما، على غير ما تشتهى السفن أصاب خلالها نجيب محفوظ رذاذٌ غير قليل حتى جاءت اللحظة التى اعترف فيها العالم كله بعالميته وأصالته.

٩ - المصدر السابق، ص ٢٤٣.

١٠ - انظر أيضا د. على الراعى، المصدر السابق، ص ٢٣٩.

١١ - ارنست فيشر، ضرورة الفن، الترجمة الاسبانية، برشلونة ١٩٧٣، ص ١٢٧.

١٢- المصور، مع نجيب محفوظ فى حوار الأسبوع، ٢١ اكتوبر ١٩٨٨، ص ١٩.

١٣ - المصدر السابق، ص ١٩.

١٤ - انظر فؤاد دوارة، المصدر السابق، ص ٢٧٠ - ٢٧١.

١٥- انظر حوارى معه فى جريدة «المساء» يوم السبت ١٥ / ١٠/ ١٩٨٨.

١٦ انظر رينيه ويلك، مفاهيم النقد الأدبى، الترجمة الإسبانية ص ١٧٥.

١٧ - انظر ڤان تيجم، المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا، الترجمة العربية لفريد أنطونيوس، بيروت، ١٩٦٧، ص ٢٤٨.

١٨- نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة، دار مصر للطباعة، ص ٥

١٩ - انظر فى ذلك مقدمتنا لترجمة رواية «من قتل موليرو؟» لماريو ڤارجس ايوسا، سلسلة الرواية العالمية، الهيئة العامة للكتاب القاهرة، فبراير ١٩٨٨.

٢٠ - انظر فؤاد دوارة، المصدر السابق، ص ٢٨٦.

٢١ - انظر نجيب محفوظ فى أول حوار شامل بعد نوبل، الأهرام، السبت ١٥/ ١٠/ ١٩٨٨ الصفحة الثالثة.

٢٢ - فى حوار مع بهاء جاهين، جريدة لأهرام ، الخميس ٢٠ / ١٠/ ١٩٨٨ صفحة «دنيا الثقافة».

٢٣ - من حوارى معه بجريدة المساء ١٥ / ١٠/ ١٩٨٨.

٢٤ - د. على الراعى، المصدر السابق، ص ٢٤١.

٢٥ - انظر روچيه جارودى، واقعية بلا ضفاف، الترجمة العربية لحليم طوسون، القاهرة - ١٩٦٨.

٢٦ - المصور، عدد ٢١/ ١٠/ ١٩٨٨ ص ١٤ - ١٥.

٢٧ - د. طه وادى، «نجيب محفوظ - بداية ونهاية - المضمون والشخصية»، مجلة القاهرة، ١٥ اكتوبر ١٩٨٨، ص ٤١.

٢٨ - انظر الحوار مع المصور، ٢١/ ١٠/ ١٩٨٨ ص ٧١.

٢٩ - فؤاد دوارة، المصدر السابق، ص ٢٨٤.

نجيب محفوظ

والرواية العالمية

نجيب محفوظ واحد من أبرز المثقفين المصريين والعرب الذين جمعوا بين صفتي الأصالة والمعاصرة فى آن ، وقد امتزحت فى شخصه وفى ثقافته وتوجهاته هاتان الصفتان امتزاجا حميما منذ أن بدأ الكتابة فى الثلاثينيات حتى الآن، مروراً بمسيرته المتطورة والمختلفة، وكان لهذا الامتزاج الحميم أثر فى أن ما قدمه نجيب محفوظ منذ البداية يمثل مرحلة جديدة لتطور الفن الروائى العربى تميزت بالنضوج فى الشكل والتقنية والأسلوب والمنظور الروائى بمستوياته المعروفة: المنظور الإيديولوجى ، المنظور النفسى ومنظور الزمان والمكان والمنظور اللغوى أو التعبيرى. وهذا النضج المبكر جعل أدب نجيب محفوظ مؤهلا لأن يفتح آفاقاً جديدة أمام الثقافة العربية، حتى جاءت اللحظة التى انتبه فيها العالم بقوة إلى أن هناك فى مصر أديبا عربيا يصنع ثقافة عالمية فمنحه جائزة نوبل عام ١٩٨٨. وهى الجائزة التى كانت بمثابة تتويج عالمى لهذه المسيرة الطويلة فى تأصيل فن القص العربى والدخول به فى كفاءة واقتدار إلى ساحة العالمية. وكانت النتيجة المباشرة لذلك هى الإسراع فى ترجمة كل أعماله إلى كل لغات العالم، والنتيجة

الواضحة الآن هى أن هذه الأعمال تحظى بتقدير الدوائر العلمية والأوساط الأدبية والمثقفين والقراء فى جميع أنحاء الأرض. وهذا التقدير العالمى يشمل كل أعماله بدءا من روايات المرحلة الأولى حتى آخر مرحلة، بل إن رواية «زقاق المدق»، وهى تنسب لمرحلته الواقعية الأولى، كانت أهم رواية حظيت بإقبال شديد من جانب جمهرة القراء فى معظم بلدان العالم.

ويضاف إلى هذا الامتزاج الحميم بين الأصالة والمعاصرة فى شخصية نجيب محفوظ بعد آخر يجعله قريبا جدا من القراء فى أى مكان هو هذه الروح العالمية التى تتغلغل فى شخصياته الروائية فنجيب محفوظ ليس مجرد روائى أو كاتب يعبر عن مكان معين وزمان محدد، ولكنه كاتب مهموم بقضايا الإنسان، وهو كاتب يشغله مطلب هام هو البحث عن الحقيقة. وإذا كان كمال عبد الجواد هو الشخصية التى تمثل [1] نجيب محفوظ نفسه فى «الثلاثية» فلنقرأ على لسان كمال هذا قوله: «الأدب متعة سامية بيد أنه لا يملأ عينى، إن مطلبى الأول الحقيقة، ما الله، الإنسان، الروح، ما المادة؟ الفلسفة هى التى تجمع كل أولئك فى وحدة منطقية مضيئة كما عرفت أخيرا، هذا ما أروم معرفته من كل قلبى، وهذه هى الرحلة الحقيقية التى تعد رحلتك حول العالم بالقياس إليها مطلبا ثانويا. تصور أنه سيمكننى أن أجد أجوبة شافية لهذه المسائل جميعا» [2].

ويقول نجيب محفوظ في حواره مع جمال الغيطاني: «بعد أن بدأت أقرأ المقالات الفلسفية للعقاد ولإسماعيل مظهر وغيرهما ، وبدأت قراءاتي تتعمق، تحركت في أعماقي الأسئلة الفلسفية، وجدت أن هذه هي همومي، وخيل إلى أنني بدراستي الفلسفة سأجد الأجوبة الصحيحة، ألا يصبح الدارس للطب طبيبا، والدارس للهندسة مهندسا؟ إذن فدراستي للفلسفة سوف تجيب على الأسئلة التي تعذبني. خُيل لي أنني سأعرف سر الوجود ومصير الإنسان، يعني بعد تخرجي سأتخرج ومعي سر الوجود، وكنت أدهش، كيف يتجاهل الناس سر الوجود في قسم الفلسفة ويدرسون الطب أو الهندسة».(٣)

هذا الشوق الجارف إلى المعرفة، وهذا التطلع المستهام إلى استكناه أسرار الحياة والكون والوجود دفع نجيب محفوظ دفعا قويا إلى أن يغترف من ينابيع المعرفة، وأن يتساوى لديه التراث العربي والتراث العالمي، ومن ثم تعددت الروافد عنده: فهناك الرافد الفلسفي، وقد درس هذا الجانب دراسة أكاديمية منظمة بكلية الآداب جامعة القاهرة، التي تخرج منها عام ١٩٣٤ بتفوق جعله يلتحق بمرحلة الماچستير، ويختار موضوعه عن فلسفة الجمال. وهناك الرافد التاريخي الذي تبلور في رواياته الثلاث الأولى وهي «عبث الأقدار» (١٩٣٩) «ورادوبيس» (١٩٤٣) و «كفاح طيبة»

(١٩٤٤). وهناك رافد العلم ورافد السياسة، وغير ذلك مما يدخل فى نطاق ما يمكن أن يتثقف به الأديب وغيره حسبما ذكر فى مقابلة أجريتها معه قبل حصوله على نوبل بمدة قصيرة [٤].

ولكن أهم رافد استقى منه نجيب محفوظ مكوناته الثقافية ورؤاه الإبداعية هو الرافد الأدبى، وسوف نرى كيف يمثل كاتبنا شخصية الكاتب ذى الثقافة الموسوعية العالمية، فقد قرأ التراث العربى قراءة واعية متأملة، وتأثر بالرواد الأوائل من الأجيال التى سبقته أو عاصرته لكنها كانت بالنسبة له فى مقام الأستاذية مثل مصطفى لطفى المنفلوطى، وأحمد لطفى السيد، وسلامة موسى، وطه حسين، وعباس العقاد، وإبراهيم المازنى، ومحمد حسين هيكل، وتوفيق الحكيم، ويحيى حقى وغيرهم، وفى الأدب العالمى قرأ الروائيين الكبار من كتاب الواقعية الأوائل مثل بلزاك وديكنز، وإن كان قد تأثر أكثر بتلامذتهم مثل جوستاف فلوبير وستندال. وقرأ الكتاب الروس وتأثر بهم كثيرا وبالأخص تولستوى فى رائعته «الحرب والسلام» وديستويفسكى فى أعماله العظيمة وغيرهما، ولم يتوقف عند هؤلاء وأولئك وإنما امتدت قراءته إلى من أحدثوا منعطفات خطيرة فى فن الرواية مثل جويس وكافكا وبروست، وقرأ هكسلى وملفيل ودوس باسوس وهيمنجواى قراءة واعية.. وهكذا نمضى مع قراءات نجيب محفوظ ومكوناته الأولى فنجد أنه كان قارئا عالميا بكل المقاييس،

ويندهش المرء عندما يقرأ أحاديثه أو ما كتب عن مكوناته الثقافية كيف تكونت لديه حاسة قوية فى إجادة الانتقاء، حتى استطاع أن يقف على الإبداعات الهامة عند معظم كبار الكتاب العالميين. وبالطبع فإننا لا نريد فى هذا المقام أن نشغل القارىء بتعداد الأسماء، ومن ثم نحيله على معظم ماكتب عن نجيب محفوظ وفيه معلومات وفيرة فى هذا الشأن لأن ما يهمنا هنا هو كيف تلاقت كتابات نجيب محفوظ مع كتابات هؤلاء الذين قرأهم بعمق وتأثر بهم ، وكيف اختلف عنهم نتيجة للتطورات الكبيرة التى كانت قد حدثت فى فن الرواية، وكيف استطاع أن يكون نسيج وحده ويقدم رواية عربية أصيلة ومتطورة.

جدل الأنا والآخر

من المعلومات التى تهمنا هنا أن نجيب محفوظ قد بدأ بقراءة الأدب الحديث، الذى كان قد تجاوز الواقعية فى مرحلتها الأولى، فى فترة مبكرة من حياته، وبالتحديد منذ عام ١٩٣٦م أى بعد تخرجه من الجامعة بعامين تقريبا، فقرأ الأدب الواقعى عند الأدباء الذين أتقنوا أسلوبها وطوروه مثل جولسورثى وألدوس هاكسلى ود. هـ. لورانس، وفى ذلك يقول: «.. فلم يعد باستطاعتى بعد ذلك أن أقرأ ديكنز، وكذلك لم أستطع قراءة بلزاك بعد أن قرأت فلوبير وستندال مع أنى

أعلم أن بلزاك عبقرى وهو خالق الواقعية كلها، ولكن لم يكن باستطاعتى أن أحتمله وهو يصف مشهدا فى ٨٠ صفحة مثلا.. لقد قرأ مذهبه واتجاهه بعد أن تهذب وتطور عند أناس غيره..» (٥). وقرأه الطبيعية والقصة التحليلية، ثم اتجه إلى المغامرات الأدبية الحديثة كالتعبيرية عند كافكا، والواقعية النفسية عند جيمس جويس حيث توقف عند روايته الشهيرة أوليس لكنه لم يحبه وأذكر أنى عندما سألته فى ذلك عام ١٩٨٨ قال: «لأن الحودة التى أحدثها جميس جويس فى الفن الروائى خطيرة جدا، وهو حتى الآن لا يمكن أن تعتبره كاتبا مقروءا» (٦)، كما قرأ الكاتب الفرنسى الشهير مارسيل بروست، وأعجب كثيرا برائعته «البحث عن الزمن المفقود»، وهو يعتبره مع جميس جويس عماد الأدب الحديث فى القصة كلها (٧)، وتعتبر هذه الرواية لبروست أحد أربع روايات حازت على إعجاب خاص من كاتبنا الكبير، وفى ذلك يقول: «لكن إذا سألتنى عن الروايات التى أعجبتنى جدا أقول لك «الحرب والسلام» لتولستوى، و«البحث عن الزمن المفقود» لمارسيل بروست، و«الشيخ والبحر» لهيمنجواى، و«موبى ديك» لملفيل. (٨).

ولكن إذا كان نجيب محفوظ قد عرف هذه التيارات الحديثة فى فن القصة فى فترة مبكرة من حياته فلماذا لم يبدأ باستخدام أسلوبهم وبدأ بالواقعية؟ والحق أن هذه مسألة شغلت نقاد نجيب

محفوظ ومحاوريه منذ عقود طويلة سابقة، فقد طرحها عليه أحمد عباس صالح فى حوار نشر بجريدة الجمهورية فى ٢٨ اكتوبر ١٩٦٠ فرد نجيب محفوظ: «عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أننى أكتب بأسلوب أقرأ نعيه بقلم فرچينيا وولف. ولكن التجربة التى أقدمها كانت فى هذا الأسلوب. وقد تبينت بعد ذلك أنه إذا كانت لى أصالة فى الأسلوب فهى فى الاختيار فقط.. لقد اخترت الأسلوب الواقعى وكانت هذه جرأة، وربما جاءت نتيجة تفكير منى. ففى هذا الوقت كانت فرجينيا وولف تهاجم الأسلوب الواقعى وتدعو للأسلوب النفسى والمعروف أن أوربا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق. أما أنا فكنت متلهفا على الأسلوب الواقعى الذى لم نكن نعرفه حينذاك. الأسلوب الكلاسيكى الذى كتبت به كان هو أحدث الأساليب وأشدها إغراء وتناسبا مع تجربتى وشخصى وزمنى، وأحسست بأننى لو كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلد» (٩).

وقد كتب نجيب محفوظ بهذا الأسلوب الواقعى رواياته التى جاءت بعد المرحلة التاريخية، وصدرت أول رواية منها وهى «القاهرة الجديدة» عام ١٩٤٥، تلتها رواية «خان الخليلى» (١٩٤٦)، ثم «زقاق المدق» (١٩٤٧)، و«السراب» (١٩٤٨)، و«بداية ونهاية» (١٩٤٩) ثم كانت «الثلاثية» (بين القصرين – قصر الشوق – السكرية) التى انتهى من كتابتها عام ١٩٥٢ لكنها لم تنشر إلا فى عامى ٥٦ و

١٩٥٧. والحق أن نجيب محفوظ لو لم يكتب إلا هذه الروايات فقط لعد أيضا من كبار الكتاب ولحظى بمكانة رفيعة فى الأدب العربى والثقافة العربية، بل إنه بمقاييس الإبداع العالمى كان يستحق بهذا الإنتاج أن يحفر اسمه فى سجل الخالدين. كان نجيب محفوظ خلال تلك الفترة يصدر كل عام رواية. وسوف يتوقف كاتبنا الكبير بعد ذلك لمدة خمس سنوات ثم يستأنف الكتابة بقوة ونشاط لا مثيل لهما، حتى ليصدر له كل عام تقريبا رواية أو مجموعة قصصية، حتى تربوا أعماله على الخمسين، وكلها من أفضل ما أنتجته قريحة الإنسان فى كل العصور. ولو أن نجيب محفوظ ظهر فى بلد غير بلادنا وظروف مختلفة عن الظروف التى شهدها لبلغت شهرته الآفاق خلال هذه المرحلة الواقعية الأولى .

وإذا قارنا بين نجيب محفوظ وبين كتاب الواقعية الأجانب الذين قرأهم وتأثر بهم فسوف نجد مجموعة كبيرة من النقاط تجمع بينه وبينهم، ومجموعة أخرى كبيرة من النقاط تدل على أن التيارات الحديثة فى فن القص قد بدأت تظهر فى أعماله منذ أول رواية واقعية وهى «القاهرة الجديدة»، ثم أخذت هذه التيارات تزداد كثافة ونموا حتى بلغت درجة كبيرة فى الثلاثية.

ولعل أهم ما يجمع بين نجيب محفوظ وبين كتاب الواقعية هو أنه قد تبنى القوالب الغربية فى الكتابة، ولم تكن قد ظهرت بعد اتجاهات

الدعوة إلى تأصيل فنون الكتابة العربية مثل الحكواتى فى المسرح، أو استلهام التراث فى القصة والرواية.. ألخ ولهذا سوف نجد نجيب محفوظ بعد ذلك مباشرة يلجأ إلى كتابة رواية على غير مثال فى «أولاد حارتنا» وبذلك يكون سباقا فى الدعوة إلى الاتجاهات الأصيلة. وليس معنى ذلك أن القوالب التى كتب بها نجيب محفوظ رواياته الأولى تخلو من الأصالة لأنها التزمت بالأشكال الغربية أو نسجت على منوالها، ولكنها أخذت هذه الأشكال وطورتها بما يتناسب مع البيئة العربية والثقافة العربية فجاءت أصيلة فى المنظور وفى الزمان والمكان والشخصيات والأحداث، وعكست الفنون والتقاليد والقيم لمجتمع يختلف كل الاختلاف عن المجتمع الغربى. وما نعنيه إذن هنا هو المقارنة بالتيارات التى جاءت بعد ذلك وكان نجيب محفوظ أيضا من روادها وكانت تعنى بالبحث عن طرائق جديدة وأشكال مختلفة لفن القص العربى، على نحو ما فعل من نطلق عليهم حاليا جيل الستينيات.

كان الجيل السابق مباشرة على نجيب محفوظ يرى أن التراث العربى يخلو من فن القصة، أو لم يُعْنَ بها، أو كما قال الدكتور محمد حسين هيكل فى كتابه «ثورة الأدب»: «إن ما كان موجودا فى الأدب العربى من التراث الروائى تافه ولا غناء فيه»، وكما قال توفيق الحكيم فى كتابه «زهرة العمر»: إن الأدب العربى فن ناقص التكوين،

ولم تعاصره فنون أخرى، وهو لذلك لا يختال للأنظار إلا فى ثوبين معروفين، الرسائل والمقامات. فالأدب العربى الإنشائى قد عنى باللفظ أكثر مما يجب، ولم يشأ أن ينزل عن تكلفه الذى يعتبره بلاغة وفصاحة، ليصور ما يجيش فى نفس الشعب من إحساس ولا ما يهيجه من خيال» (١٠).

ووفقا لهذه النظرة تجاه التراث العربى لم يكن أمام تلك الأجيال إلا أن تمتح من القوالب والأشكال الغربية لتأسيس خطاب روائى جديد فى الثقافة العربية، ولكن الوعى بالجانب الروائى فى تراثنا لم يبدأ فى الظهور بصورة أكبر إلا على يد نجيب محفوظ وأبناء جيله. وإذا بحثنا فى المكونات الثقافية عند هذا الكاتب الكبير سوف نجد أن عناصر كثيرة بدأت تنصهر فى بوتقته الإبداعية ومنها الأعمال التى يقول عنها إنها شبه قصصية مثل رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى، وحى ابن يقظان لابن طفيل، والسير الشعبية (١١)، ومنها كتب يقول عنها إن جيله لم يكن يقرؤها أو يعرف عنها شيئا مثل «الكامل» للمبرد و«الأمانى» لأبى على القالى(١٢). وفضلا عن ذلك فقد بدأ يتكون منذ ذلك الحين وعى لدى الأدباء والمثقفين بأن الأدب العربى ملىء بالكنوز التى لم يكشف عنها الغطاء بعد، ولهذا سوف نجد نجيب محفوظ فى مرحلة السبعينيات يتجه اتجاها قويا نحو التراث العربى ويصدر عددا من الروايات تستلهم أول ما تستلهم

الموروث التراثى. وقد شاعت خلال العقود الأخيرة أبحاث تدل على أن العرب قد عرفوا من قديم الزمان ضروبا من فنون القص مثل الملاحم والقصص الشعبى والمقامات، وأن هذه الفنون أثرت تأثيرا كبيرا فى ظهور فن الرواية فى العالم الغربى، وبخاصة عن طريق إسبانيا، التى شهدت خلال القرون السابقة على عصر النهضة الأوربى ترجمة عدد من هذه الأعمال العربية فى مدرسة طليطلة وفى بلاط الملك ألفونصو العاشر الملقب بالحكيم، ومن بينها كتاب كليلة ودمنة، فضلا عن المقامات التى يُقال إنها أثرت فى ظهور نوع من القصة تعرف بالقصة البيكاريسيكية أو قصص الصعاليك.

وقد برز تأثر نجيب محفوظ بالقوالب الغربية فى الثلاثية بشكل خاص لأنه استخدم فيها شكل تسلسل الأجيال، أو ما يسميه الأنجليز بالرواية النهر، وهو نوع من القصص سبقه إليه الدكتور طه حسين فى روايته شجرة البؤس التى صدرت عام ١٩٤٤، وتبعه فى ذلك عبد الحميد جوده السحار فى رواية «قافلة الزمان» وهذا النمط الروائى كانت قد ظهرت منه إبداعات متميزة فى أوربا وأمريكا خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين نذكر من بينها فى فرنسا «الملهاة الإنسانية» لبلزاك و «روجون ماكار» لإميل زولا، و «الرجال أصحاب الإرادة الصالحة» لجول رومان. وفى أمريكا ظهرت فى الثلاثينيات من هذا القرن ثلاثية الكاتب الأمريكى

جـون دوس باسـوس، وأجـزاؤهـا الـثـلاثة تـحـمل العناوين الـتـالـيـة: «المـتـوازى الرابع والعـشـرون» (١٩٣٠) و«١٩١٩» وقـد نشـر عـام ١٩٣٢، و«النقـود العظيـمـة» (١٩٣٦) وهذه الـثـلاثيـة تتناول العـقـود الأولى من القرن العشرين فى الولايات المتحدة الأمريكية، وليس لها بطل مـحـدد وإنمـا بطلهـا الحـقـيقى هو البـيـئـة الاجـتـمـاعـيـة للأمـة الأمريكية، والموضوع الرئيسى الذى تدور حوله هو النمو والتدهور فى المجتمع الرأسمـالى المستغل. وفى الأدب الأنجليزى برزت فى هذا اللون أسـمـاء أرنولد بنيت (١٨٦٧ - ١٩٣١م) صـاحب رواية «المـدن الخـمس، وجـالسـورثى (١٨٦٧ - ١٩٣٣) الذى أرخ لأسـرة براجوازية انجليزية هى أسرة فورسايت متناولا بذلك تاريخ انجلترا منذ العصر الفيكتورى إلى العصر الذى عاش فيه.

ومن خصائص الكتابة الواقعية أيضا التزام الدقة والتفصيل فى وصف المكان، فـإذا كـان الوصف يتعلق بزقـاق المـدق مـثـلا نـجـد الكاتب يقدم فكرة عن تاريخ هذا المكان من أنه كان تحفة من تحف العهود الغابرة ، وأنه تـألق يوما فى تـاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدرى.. ألخ، ثم يتطرق إلى وصف حـاضر هذا المكان على نحـو مـا سـوف يظهر فى الرواية فـيـقـول : «آذنت الشـمس بالمـغيب ، والتف زقاق المدق فى غلالة سمراء من شنق الغروب، زاد من سمرتها عمقا أنه منحصر بين جدران ثلاثة كالمصيدة، له باب على الصنادقية، ثم

يصعد صعودا فى غير انتظام، تحف بجانب منه دكان وقهوة وفرن، وتحف بالجانب الآخر دكان ووكالة ثم ينتهى سريعا - كما انتهى مجده الغابر - ببيتين متلاصقين، يتكون كلاهما من طوابق ثلاثة» (زقاق المدق ص ٥).. وهذه الإحاطة بتفاصيل المكان تكاد ترتبط ارتباطا وثيقا بعنصر آخر هو الإحاطة بالأوصاف المعبرة عن طبيعة الشخصية فعم كامل بائع البسبوسة فى رواية «زقاق المدق» «يقتعد كرسيا على عتبة دكانه، يغط فى نومه والمذبة فى حجره، لا يصحو إلا إذا ناداه زبون أو داعبه عباس الحلو الحلاق. هو كتلة بشرية جسيمة، ينحسر جلبابه عن ساقين كقربتين، وتتدلى خلفه عجيزة كالقبة، مركزها على الكرسى ومحيطها فى الهواء، ذو بطن كالبرميل ، وثدى يكاد يتكور ثدياه، لا ترى له رقبة.. الخ الخ » (ص٦) وهكذا يمضى بنجيب محفوظ فى تعقب ملامح هذه الشخصية بعد أن أحدث نوعا من التآلف الحميم بينها وبين المكان الذى تجلس فيه. وقد بلغ هذا الإهتمام بالتفاصيل - كما يقول الأستاذ يوسف الشارونى - ذروته فى الثلاثية حيث نجد الاهتمام بذكر تفاصيل الأمكنة وهيئة الأشخاص ودوافعهم النفسية والحياة الاجتماعية والسياسية والفنية حتى بلغ الوصف التسجيلى فى بعض الصفحات درجة الإملال. وهذه هى طريقة المدرسة الواقعية التى تلجأ إليها حتى يتم لها ما يعرف فى الأعمال الأدبية بعملية «الإيهام بالواقع» (١٣).

أيضا من السمات المميزة للرواية الواقعية استخدام الحوادث التاريخية أو بعض ماله دلالة فى السياق كخلفية للرواية، وهذا الأسلوب أجاد نجيب محفوظ استخدامه فى كل رواياته الواقعية بدءا من القاهرة الجديدة حتى الثلاثية. ومعروف أن الأحداث التاريخية قد لعبت دورا كبيرا فى تشكيل الاتجاه الواقعى فى أوربا وكان كبار كتاب الواقعية يسهمون إسهامات كبير فى كتابة الرواية التاريخية أو المزج بين أحداث الواقع وأحداث التاريخ على نحو ما فعل الكاتب الواقعى الإسبانى بينيتو بيريث جالدوس ١٨٤٣ - ١٩٢٠) فى روايته الضخمة «الأحداث القومية» المكونة من ستة وأربعين مجلدا.

ومن سمات الكتابة الواقعية أن الصلة بين الأثر الفنى وبين الواقع صلة قوية ومباشرة إلى حد كبير، بدء من الوصف التفصيلى الواقعى للمكان والشخصية على نحو، مارأينا، إلى تسلسل الأحداث، إلى النقل الفوتوغرافى للواقع فى كثير من الأحيان، وإن كان كتاب الواقعية يختلفون فيما بينهم فى رؤيتهم لهذا الواقع، وإحساسهم به، وتفاعلهم معه، فبعضهم ينظر إليه على أنه مادة خام ينبغى على الأديب أن ينقلها بصدق، وألا يتجاوزها أو يعبث بها كما يحلو له، وإنما تتفاوت القدرات فى طرق التعبير عن هذا الواقع، ومدى نجاح الأديب فى سبر أغواره الحقيقية؛ وبعض الأدباء يقيم علاقة جدلية بينه وبين الواقع بحيث يكون للذات دور كبر أم صغر فى التفاعل مع

هذا الواقع. وسوف نجد أن نجيب محفوظ كان دائما أقرب إلى هذا النوع الثانى، لأن تعبيره عن هذا الواقع ظل مرتبطا بما يمور فى وجدانه من مشاعر وما يجرى فى ذهنه من أفكار ورؤى وانطباعات.

ملامح حداثية

ذكرنا أن نجيب محفوظ قد قرأ الاتجاهات الحداثية فى الرواية منذ فترة مبكرة من حياته، ولكنه عندما بدأ يكتب انحاز إلى الأسلوب الواقعى لأنه كان أكثر الأساليب تناسبا مع تجربته. وحسنا ما صنع أديبنا الكبير لأنه لو اصطنع الأساليب الحداثية جملة وتفصيلا منذ البداية لأحدث صرعا لا يمكن رأبه فى مسيرة الرواية العربية، وكان عمله فى هذه الحالة سيظل فى منطقة النقلة الفجائية بدون أساس أو مقدمات أو تطور طبيعى. لكنه باختياره للأسلوب الواقعى استطاع أن يصل بفن القص العربى إلى مرحلة النضوج الكامل فى صورته الواقعية مما مهد الطريق بعد ذلك لدخول الاتجاهات الأخرى التى كان هو أيضا من روادها كما أسلفنا، والتى أصبحت الآن تحظى بمساحات واسعة من التجريب فى كل أنحاء العالم العربى، بدءا من الروايات التى تستلهم الموروث التراثى إلى تلك التى تغوص فى الموروث الشعبى إلى الأخرى التى تجرب أشكالا بنائية تعتمد على اللغة، أو على الأساليب المستعارة من الفنون الأخرى مثل القص

واللصق والقطع وما إلى ذلك أو الروايات التى تصطنع أشكالا أخرى من الواقعية مثل الواقعية السحرية، وهى نمط من فن القص انتشر خلال العقود الأخيرة فى بلدان أمريكا اللاتينية.

وبالرغم من اعتماد نجيب محفوظ فى هذه المرحلة الواقعية الأولى على أسلوب المدرسة الواقعية الكلاسيكية، على نحو ما فصلنا من قبل، إلا أن ملامح التيارات الحديثة بدأت تظهر بقوة فى رواياته ابتداء من «القاهرة الجديدة» حتى أخذت هذه الملامح مساحات أكثر اتساعا فى «الثلاثية»، ومن ذلك استخدامه للغة قريبة من اللغة الشعرية فى كثير من الفقرات والمقاطع، واقتصاده فى وصف الأماكن والشخصيات مقارنة بما كان يفعله كتاب الواقعية الأوائل، واستخدامه لتيار الوعى لكن بعد تطويعه وجعله مفهوما (١٤).. الخ.

وحتى لا نتوه فى خضم هذه الأساليب، وهو أمر لا يحتمله المقام يحسن بنا أن نتوقف بشكل موجز عند بعض هذه الملامح، لنرى كيف استطاع نجيب محفوظ أن يقدم رواية جديدة تنسج على منوال الواقعيين لكنها تختلف عنهم كثيرا، صحيح إنها تلتزم بأبنيتهم التقليدية المعروفة لكنها تضيف إليها كثيرا من الخبرات والطرائق والأطر التى عاينها نجيب محفوظ فى قراءته لكتاب الرواية المحدثين الذين أحدثوا ثورات ضخمة فى الفن الروائى لا تقل عما استحدثه بيكاسو وسلفادور دالى فى الرسم، أو ما استحدثته المدارس الرمزية

ومدارس الشعر الصافى فى الشعر، واستحدثه العلماء فى مجال العلوم مثل نظرية النسبية مما كان يُعد بحق ثورة بكل المقاييس. وبالطبع فإن نجيب محفوظ وهو يكتب فى أوائل الأربعينيات ما كان يمكنه أن يغض الطرف عما يسمع عنه ويقرأه عند فرچينيا وولف وجويس وكافكا وبروست وفوكنر وهيمنجواى وغيرهم. خاصة وأن أديبنا الكبير – كما أسلفنا بشأن قراءاته – لم يكن شخصا عاديا تجرى الظواهر من حوله فلا يلتفت إليها، وإنما كان قلبه معلقا بكل جديد، يتأمله ويغوص فى أعماقه، ويكشف عن وظائفه ويدخله ضمن مكوناته الثقافية والرؤيوية.

فقد عرفت الرواية الواقعية عند نجيب محفوظ ظاهرة الخلط بين الأساليب، فنجده ينتقل من المتكلم إلى المخاطب إلى الغائب فى سهولة وتلقائية ظاهرتين، كما نجد المونولوج الداخلى يمتد ليغطى صفحة أو أكثر على نحو ما يرى فى الصفحة الثالثة تقريبا من رواية قصر الشوق، عندما تغوص أمينة وهى أمام السيد أحمد عبد الجواد فى رحلة مع الطريق الذى تطل عليه المشربية ويغوص هو مع جلسات الأنس التى تضم أصدقاءه الثلاثة محمد عفت وعلى عبد الرحيم، وإبراهيم الغار، وبينما هو كذلك تلتقى عيناه الحالمتان بعينى أمينة المستطلعتين فيدور بينهما الحوار الذى قطعه هذا المونولوج الداخلى عند كل منهما.

كما أن قراءة الثلاثية – كما ذكرتْ وحللت باستفاضة سيزا قاسم – تظهر بلا شك عملا متعدد الأصوات. وأوضح السمات التى تظهر هذا التعدد هو امتناع الراوى عن إصدار الأحكام العامة المنفصلة عن منظور الشخصيات الأيدولوجى، تلك الأحكام التى تشبه الحكم وجوامع الكلم ويمكنها أن تقف مستقلة عن النص – إذا انسلخت عنه – محتفظة بدلالة مطلقة، وتختلف الثلاثية بذلك عن تقاليد الرواية الواقعية (١٥). وهذا يدل على أن نجيب محفوظ قد أجاد استخدام «البوليفونية» أى تعدد الأصوات فى البناء الروائى، واتجه بدرجة كبيرة إلى المنظور النفسى الذاتى. أو على حد تعبير الدكتور على الراعى، لقد رسم نجيب محفوظ الشخصيات بطريقة علمية موضوعية توازن تماما بين النمو الداخلى والخارجى للشخصية الواحدة، وقد أدى هذا إلى غنى هذه الشخصيات فى حياتها الداخلية والخارجية وتعدد أنواعها وتفرد كل منها بمميزات واضحة محددة تميزها عن باقى الشخصيات (١٦).

ويحسن أن نختم هذه الدراسة بكلمة لنجيب محفوظ تقول: «كانت كل الأساليب أمامنا فى وقت واحد، فعندما نشرع فى الكتابة قد نستفيد من أى من الطرق التى عرفناها ودخلت فى آلية المشى عندنا بدون وعى. فعندما أكتب قد أستفيد من الواقعى التقليدى، من الواقعى الحديث، من تيار الوعى، من.. من.. لأننى قرأت كل هذا فى

فترة واحدة، بمعنى أن التجارب التى عاشتها أوربا مائتى سنة أو ثلاثمائة سنة اطلعت عليها أنا فى عشر سنوات. وبهذه الطريقة استفدت من أكثر من أسلوب روائى، ومن كل فى لحظة أى فى اللحظة المناسبة حتى لنجد فى «الثلاثية» لحظات سريالية» .(١٧)

هوامش

١ – تحدث نجيب محفوظ من حوارات كثيرة عن أن شخصية كمال عبد الجواد في الثلاثية هي الشخصية التي تتطابق إلى حد كبير مع شخصيته.

٢ – رواية «قصر الشوق»، دار مصر للطباعة، ص ٥ – ٢. ونود أن نشير إلى أن هذه الطبعة التي معنا، وهي من الطبعات التي صدرت بعد نوبل، لا تحمل ترقيما بدار الكتب ولا تاريخ النشر.

٣ – نجيب محفوظ يتذكر، إعداد جمال الغيطاني، دار المسيرة، بيروت ١٩٨٠، ص ٢٦.

٤ – نشرت هذه المقابلة بجريدة المساء، يوم السبت ١٥ / ١٠) ١٩٨٨.

٥ – انظر فؤاد دوارة، عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، ١٩٦٥ الحوار مع نجيب محفوظ، ص ٢٧٠.

٦ – الحوار المذكور بجريدة المساء.

٧ – فؤاد دوارة، المصدر السابق، ص ٢٧٠

٨ – الحوار المذكور بجريدة المساء.

٩ – نقلنا هذه الفقرة عن كتاب يوسف الشاروني، الروائيون الثلاثة ص ١٨.

١٠ – لقد فصلنا هذه النقطة بعض التفصيل في كتابنا «دراسات نقدية في الأدبين العربي والأسباني» دار الفكر العربي، القاهرة ص ٢٤٦.

١١ – الحوار المذكور بجريدة المساء.

١٢ – انظر محمد جبريل «قراءة في المكونات الثقافية لنجيب محفوظ» مجلة

عالم الكتاب، يناير - فبراير - مارس ١٩٩٠ ، الهيئة العامة للكتاب، ص٦٠.

١٣ - يوسف الشارونى، المرجع المذكور ، ص ١٤.

١٤ - فصلنا هذه النقاط بعض التفصيل فى مقالنا «الواقعية النقدية فى أدب نجيب محفوظ»، انظر المقال الأول من هذا الكتاب.

١٥ - سيزا قاسم، بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ١٣٦.

١٦ - د. على الراعى، دراسات فى الرواية المصرية، الهيئة المصرية العاملة للكتاب، ١٩٧٩، ص ١٤٦ .

١٧ - من حيث مع سيزا قاسم، المرجع المذكور ص ٢٠

نجيب الكيلاني

اكتشــــاف

نجيب الكيلانى

يقول رولان في كتابه «لذة النص»: «يبدو أن نصف الفرنسيين لا يقرءون، من ثم فإن نصف فرنسا محرومة من لذة النص. ولكن هذا الأمر المشين وطنيا ليس موضع استياء إلا من الوجهة الإنسانية، وكأن الفرنسيين في تأففهم من الكتاب يعرضون عن خير أخلاقي وعن قيم نبيلة فحسب، وبالتالي فقد يكون من الأفضل عمل تاريخ قار، أخرق ومأسوي، تاريخ كل الملذات التي تعترض عليها المجتمعات وتعرض عنها: إن ثمة تعتيما حول اللذة» (١)

وإذا كان هذا التعتيم حول لذة النص قد أحس به رولان بارت في فرنسا فما بالك بالكاتب العربي الذي يأتيه التعتيم من كل الجهات: من الأمية المستشرية في كل أنحاء الوطن العربي، و أمية المتعلمين التي لا تقل عنها خطرا، وأخطر من هذا وذاك العلل والأمراض المستعصية التي عانت ومازالت تعاني منها الثقافة العربية، والتي غدت محصورة داخل دائرة محدودة ممن يقال عنهم إنهم أدركتهم حرفة الأدب، وهؤلاء يحسُّون بالغربة أكثر من أي إنسان آخر، بل إن بعضهم مثل المرحوم الدكتور جمال حمدان صاحب الكتاب الشهير «شخصية مصر» قد فرضوا على أنفسهم عزلة صارمة، ولم يكد

الناس يدركون أهميتهم العلمية والفكرية إلا بآخرة من حياتهم أو بعد موتهم.

أقول هذا الكلام توطئة للعنوان الذى اخترته لهذه الدراسة، وأود أن أستدرك عليه قليلا فأضيف: إنى لا أقصد باكتشاف نجيب الكيلانى أنه كان مجهولا وجئت أنا الآن لأكتشفه، بل أقصد التعبير عن حالتى إزاء هذا الكاتب، وهذه الحالة تنطوى - كما سوف يرى القارىء - على دلالات خطيرة ثقافية، واجتماعية، واتصالية، ونقدية ثم إنها تعكس الوضع غير السوى الذى مرت به الثقافة المصرية خلال العقود الأخيرة، والتى كان من نتائجه المباشرة أن أى كاتب، حتى ولو كان من الدرجة العاشرة، يمكن أن يصبح كبيرا إذا صار له وجود مكثف على صفحات الجرائد والمجلات، فى صورة أخبار، وتعليقات إيجابية بالطبع، ومقالات صحافية سريعة، وكل هذا يكون مقدمة لمقالات مطولة بل وكتب تطبع فى أكثر من مكان حسب أهمية التواجد، ولا مانع من ترجمة رواية أو مجموعة قصصية إلى لغة أجنبية - والمستشرقون هم الآخرون - كما لاحظت ذلك خلال إقامتى فى إسبانيا - يكتشفون أهمية الكاتب من خلال ما ينشر عنه من أخبار وتعليقات صحافية، ومن ثم يسارعون إلى ترجمة بعض أعماله خاصة خلال تلك الهجمة الاستثنائية التى سعد بها الأدب العربى بعد فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل عام ١٩٨٨. أما الكاتب

غير المتواجد صحافيا فمن يمكن أن يدرى به فى هذا الزمن الذى صارت فيه الثقافة تتواصل من خلال الأخبار والتعليقات السريعة، وبعد أن باتت المواجهة الحقيقية مع النص مهمة شاقة لا يفرغ لها إلا من فرض على نفسه أن يجاهد فى ساحة غادرها معظم من كانوا فيها: فالمثقف الجاد الآن لا يكاد يحس به أحد بعد أن طغت أجهزة الإعلام المرئية طغيانا مطلقا على مستوى القاعدة العريضة من الجماهير، وسادت الصحافة سيادة شبه مطلقة أيضا فى أوساط القراء. ومن ثم لم يعد للكتاب إلا هامش محدود جدا، حتى أن كاتبا روائيا كبيراً كتب منذ سنوات سلسلة مقالات صغيرة فى مجلة سيارة تحت عنوان «من يقرأ الروايات؟!!»، وقد خلص إلى نتيجة هى أن النقاد أنفسهم لم يعد لديهم وقت للقراءة، فلمن يكتب هو وأمثاله!!.

والآن أحس بوطأة هذا المناخ الغرائبى وأنا أتأمل حالتى إزاء الكاتب الروائى المرحوم نجيب الكيلانى فأنا الذى أتعاطى القراءة فى كل أجناس الأدب منذ أواخر الستينيات الميلادية، وبدأت الكتابة والنشر فى أوائل الثمانينيات لم أكن أعرف عن نجيب الكيلانى حتى أواسط هذا العام (١٩٩٥م) إلا أنه كاتب إسلامى، أو هكذا يقال عنه. ثم جاءت مواجهتى مع نصه الروائى خلال هذا الشهر (يونيه ١٩٩٥) عن طريق الصدفة المطلقة، إذ أصابنى بعض الملل من جراء معايشة النص التنظيرى (فى نظرية الأدب) خلال شهور طويلة،

فقررت أن أقضى وقتاً مع النص الإبداعى. وحدث أن أمدنى أحد الأصدقاء بعدد من روايات نجيب الكيلانى فأخذت فى قراءتها: قرأت أولا رواية «الربيع العاصف» وهى صادرة عام ١٩٦٢، فوجدت عنصر التشويق فيها قويا إلى أقصى حد، لدرجة أنى لم أبرح مكانى إلا بعد أن أتممت قراءتها. وفوجئت بأن الكاتب استخدم فيها تقنيات حداثية كانت فى أيامها متقدمة جدا بالنسبة للرواية العربية، وهذا موضوع سنعود إليه فى سطور تالية، ثم قرأت بعدها رواية «الذين يحترقون» فوجدتها لا تقل تشويقا وإبداعا عن الآخرى. ثم قرأت روايات أخرى مثل «دم لفطير صهيون» و «عذراء جاكارتا» و «ليالى تركستان» فألفيت تنوعا فى الموضوع، واهتماما بقضايا المسلم المعاصر، واستشرافا مبكرا لأحداث مهمة وخطيرة وقعت بعد ذلك، أى بعد كتابة العمل، بسنوات طويلة، ثم إنى ، وهذا هو الأهم، وجدت الناحية الفنية للعمل راقية جدا. ولا أخفى على القارئ أنى أحسست باللوم الشديد تجاه نفسى، وأحسست أكثر من أى وقت مضى بأزمة الثقافة العربية وقد زادت دهشتى أكثر وأنا أقرأ عن قرية شرشابة فى رواية «الرابيع العاصف». فهذا إذن أديب من طنطا، أى أننا أبناء محافظة واحدة. وكنت منذ أن نشأت فى قرية قريبة من هذه المدينة، ثم تلقيت تعليمى المتوسط والثانوى بها وأنا شديد الارتباط بمؤسساتها الثقافية: دار الثقافة، ونادى الأدب، ومجلة الرافعى.. الخ

فكيف لم ألتق بنجيب الكيلانى أو أسمع عنه أو أدرك أهميته، وبيته- كما علمت - على بعد خطوات من مسكنى فى مدينة طنطا، ويقيم به زميل ناقد ذهبت إليه أكثر من مرة للزيارة!!.. ولكنى بعد أن وقعت على سيرة نجيب الكيلانى عرفت أنه غادر مصر عام ١٩٦٧ ليعمل فى الكويت، ثم دبى وأنه ظل حتى وفاته منذ أشهر بعيدا عنها وقد لا تربطه بها إلا صلة الزيارات الصيفية. أما أعماله فمطبوعة خارج مصر، بعضها أعيدت طباعته مرات عديدة. ويبدو أن الظروف التى مر بها نجيب الكيلانى فى شبابه جعلته لا يتمسك بالحياة أو الانتشار فى بلده. فهو من مواليد عام ١٩٣١م ، ودخل السجن مع جماعة الإخوان عام ١٩٥٥ وصدر عليه حكم بالسجن لمدة عشر سنوات، لكنه أفرج عنه فى عام ١٩٥٨. ثم أعيد إلى السجن عام ١٩٦٥، وبقى سجينا حتى نكبة يونيو ١٩٦٧ حيث أفرج عنه فغادر البلاد متوجها إلى الكويت ولا شك أن لسان حاله كان يتمثل قول أبى الطيب المتنبى:

إذا ترحلت عن قوم وقد قدروا

ألا تفارقهم فالراحلون هم

ولا شك أن هذه الغربة الطويلة كان لها أثر كبير فى التعتيم الذى جرى حول أدب نجيب الكيلانى، حتى ظهر تيار الأدب الإسلامى فى أوائل الثمانينيات الميلادية فتوجهت الأنظار إليه بوصفه أديبا

إسلاميا.. ولما كانت مشكلة المصطلح فى الكتابات التنظيرية عن الأدب الإسلامى مازالت غائمة فقد ظلت شهرة نجيب الكيلانى محصورة داخل هذا التيار، وهذه فى حد ذاتها ميزة، لأن حصول الكاتب على الأسبقية فى تيار معين يمكن أن يضمن له جمهرة لابأس بها من القراء، ومساحة من الدرس والتحليل تلفت إليه الأنظار. ولكنى بعد قراءتى لنجيب الكيلانى أرى أنه أكبر من أن ينحصر فى تيار معين، حتى ولو كان هذا التيار من أشد المعجبين به والمدافعين عنه. وإنما هو أديب كبير يوضع فى مصاف نجيب محفوظ ، ومحمد عبد الحليم عبد الله، وفتحى غانم، وأبو المعاطى أبو النجا، يوسف إدريس وغيرهم. وإذا كان التوجه الإسلامى بارزا فى أعماله فإن هذه ميزة ينبغى أن تميزه عن غيره، وخصوصية يجب أن تدرس ضمن الإطار العام لأعماله.

ومن قراءتى أيضا لنجيب الكيلانى اكتشفت أن هناك سببا كان له دور أكبر فى التعتيم على أعماله. وهذا السبب يتعلق بالجانب الإيديولوجى. وكلنا يعلم أن الثقافة العربية منذ أوائل الخمسينيات الميلادية، وبالتحديد منذ ثورة يوليو ١٩٥٢ إلى سقوط الأتحاد السوفيتى فى أواخر الثمانينيات وهى تعانى من هيمنة الإيديولوجية الماركسية، صحيح أن هذه الإيدلوجية عرضت تحت مسميات مخففة مثل الاشتراكية، أو سيادة الطبقة العاملة.. الخ لكنها كانت قارة فى

أعماق ضمير المثقفين العرب، وكان كل من يخرج عليها يتهم بالتخلف والرجعية. ولاشك أن كاتبا مثل نجيب الكيلانى عرض للشيوعية ومآسيها فى رواياته وتنبأ بسقوطها، كما سوف ترى عند تناول بعض أعماله، كان لابد أن يصبح بعيدا عن دائرة القبول خلال فترة الهمينة للفكر اليسارى. وأذكر أنى عاينت موقفا شبيها بذلك خلال عقد الثمانينيات؛ فقد ترجمت كتاب «زمن الغيوم» للمكفر المكسيكى أو كتابيوباث (نوبل فى الاداب عام ١٩٩٠) وهو كتاب صادر عام ١٩٨٣، وفيه فصل يفضح تردى الأوضاع فى الاتحاد السوفيتى ويتنبأ بسقوطه. ويشهد الله كما عانيت فى سبيل نشر هذا الكتاب، لأن كل جهة حكومية أو خاصة فى أكثر من بلد عربى كانت ترده. وبالطبع ليس من اللازم أن يكون كل من قرأ مخطوطة الكتاب من أصحاب الفكر اليسارى، ولكن الذى حدث هو أن كثرة الكتابات عن تقدمية ذلك الفكر جعلت كل إنسان يضع من نفسه رقيبا على نفسه، وكأنه غير قادر على مواجهة الفكر السائد والمهيمن، إلى أن سقط الاتحاد السوفيتى وسقطت كل الأقنعة، ودخل الفكر العربى والثقافة العربية مرحلة جديدة فيها مراجعة للنفس، ومراجعة للثوابت، ودعوة إلى مشروعية الحوار والاختلاف وأهميتهما. ثم إنه قد ثبت أن كل فكر بشرى معرض للانهيار فى أية لحظة. ولم تكن الماركسية وحدها هى التى سقطت، بل انهار كل فكر

إطلاقى يزعم الالتزام بمناهج العلم وحتمية التاريخ. كل هذا - فيما يبدو لى الآن - أدى إلى عدم انتشار أعمال نجيب الكيلانى بالشكل المطلوب، رغم تنوعها ووقوعها فى عمق مشكلة الإنسان المسلم المعاصر فى كل مكان من مصر إلى نيجيريا إلى أندونيسيا إلى تركستان.. الخ ورغم تنوعها أيضا، على المستوى الفنى: فرواية مثل «الربيع العاصف» تختلف بلا شك عن رواية مثل «عذراء جاكارتا»، فى الموضوع والتناول والرؤية والوسائل الفنية.. ألخ.

ثم إن عنصر «التحيز» لعب أيضا دور كبيرا فى التعتيم على أعمال نجيب الكيلانى، والتحيز كان له دور مخرب فى الثقافة العربية طوال العقود الماضية: فالناس يتحيزون لأى شيئ: للمذهب، والاتجاه والطائفة أو «الشلة» إن صح أن نستعير هذه المفردة الدارجة للتعبير عن حالة واقعة فى الحقل الثقافى وقد أججت التصنيفات نار التحيز: فهذا حداثى، وذاك تقليدى، وهذا تقدمى والآخر رجعى. وكان الخاسر الأكبر من هذا التحيز وهذه التصنيفات الثنائية هو النص الذى لم يحظ بمواجهة حقيقية بعيدا عن كل الأفكار المسبقة التى تلقى بظلالها الكثيفة عليه وتؤدى إلى تهميشه والتعتيم عليه وحصره فى دائرة مغلقة، والآن بعد أن زالت غشاوات كثيرة هل يمكن أن تتخلص الثقافة العربية من أوزارها الكثيرة وتواجه الحقائق بموضوعية؟!

النص فى المواجهة

كانت النظرية الظاهراتية للفن تركز، بصورة خاصة، على الفكرة التى تقول إننا عندما ننظر إلى عمل أدبى ينبغى أن نضع فى الاعتبار أننا لا ننظر إلى النص فى ذاته، وإنما أيضا وبنفس المقدار إلى الأفعال التى تحملها معها المواجهة مع ذلك النص. وكان المفكر الناقد البولندى رومان إنجاردن يحدث مواجهة بين بنية النص الأدبى وبين الأشكال التى من خلالها يمكن أن يبلغ هذا النص حالة التحقق العيانى (٢) وهذه الحالة هى الأثر الناتج لما يطلق عليه الناقد الألمانى فولفجانج إيزر «الفعل المتبادل» interaccion بين بنية النص وبين القارئ، أو بتعبير آخرين الموضوع ممثلا فى النص وبين الذات ممثلة فى القارىء. وهذه المواجهة يحكمها مبدأ يسميه هانز روبرت ياوس «أفق التوقعات»، ويسميه فولفجانج إيزر «رصيد النص».

وعندما أقدمت على قراءة أعمال نجيب الكيلانى كان أفق التوقعات عندى مكونا من الكتابات التنظيرية التى قرأتها لنقاد الأدب الإسلامى سواء على شكل كتب أو مقالات، إضافة إلى بعض الكتابات التطبيقية لهم أيضا، وكثير منها يأخذ أمثلة من نماذج لا يمكن أن يحس المرء بأنها نماذج رفيعة أو ينبغى أن توضع فى

مصاف الطبقة الأولى من شعراء وكتاب اللغة العربية. وهذه - فى رأيى - هى أزمة الكتابات التنظيرية فى تيار الأدب الإسلامى فإذا كنا نريد أن نقدم للعالم أدبا يحمل الخصوصية الإسلامية يجب أن تأتى أمثلتنا على المستوى العالمى للأدب، وهو مستوى لن نكتشفه من جديد. فلدينا الآن فى العالم العربى كتاب وشعراء ومسرحيون لا يقلون عن نظرائهم فى أى مكان في العالم. أما أن نأخذ الذين يبحثون لأنفسهم عن نافذة خلفية يطلون منها على الناس نماذج للأدب الإسلامى فهذا هو الخطأ بعينه. إضافة إلى ذلك نجد مصطلح الأدب الإسلامى مازال - كما أسلفت - غائما وغير مضبوط بالشكل المطلوب، حتى أنك تجد بعضهم مثل محمد قطب يعممون المصطلح حتى ليطلقوه على أى كاتب يلتزم بالأخلاقيات ولو كان أجنبيا مثل شكسبير، وبعضهم يخصون به الأدب المكتوب بإحدى اللغات الإسلامية والملتزم بقيم الإسلام وعاداته وتقاليده، وهؤلاء كثيرون ولا مجال للوقوف عندهم الآن.

كل هذا كان فى ذهنى، أو كان يمثل أفق توقعاتى عندما أقدمت على قراءة نجيب الكيلانى. ولهذا قلت فى نفسى: سوف تكون هذه مهمة سهلة. وقد جربت أمثالها كثيرا، إذ عادة ما أجمع أعمال كاتب معين وأبدأ فى قراءتها، وفى كثير من الأحيان أنتهى من المهمة فى وقت قليل بعد أن أكتشف أن ليس ثمة ما يستوجب العناء . ولكن ما

حدث مع نجيب الكيلانى كان عكس ذلك تماما، وكان يمثل كسرا لكل أفق التوقعات عندى. فقد انتهيت من قراءة رواية «الربيع العاصف» فى زمن قياسى، ثم أخذت ألتهم رواياته واحدة تلو الأخرى، وفى كل مرة أجد مذاقا جديدا، ورؤى متعمقة، وأفكاراً كانت تعد فى أيامها أى وقت كتابة الرواية - ثورية جدا ومتقدمة بمنظور هذه الأيام، لا بمنظور ذلك الوقت. لأنها فى ذلك الوقت كانت تبدو مغرقة فى الرجعية فى نظر الكثيرين: فمن ذا الذى كان يجرؤ على التأكيد بأن الماركسية أو ما أسموه بالفكر التقدمى ساقطة لا محالة؟ ومن ذا الذى كان يجرؤ على فضح عورات الشيوعية والمآسى الكثيرة التى جرتها على الشعوب المسلمة فى آسيا الوسطى؟. ولا ينحصر أدب نجيب الكيلانى فى هذه الجوانب، بل إن هناك رواياته الواقعية المأخوذة من أعماق الريف المصرى، والتى يظهر فيها تعاطفه الشديد مع الطبقات المهمشة والفقيرة، ووقوفه ضد الظلم والتسلط والعدوان.

والفن الروائى لا يكتسب مشروعيته، عادة ، من الأفكار الرفيعة، والمواقف الإنسانية، وإن كانت هذه أيضا مرغوبة ومطلوبة، ولكنه يستمد قوته ، فى الأساس، من العناصر الفنية والتشكيلية، ومن المعرفة الجيدة بأصول الفن ومذاهبه واتجاهاته، ومن الموهبة المتألقة التى تستطيع أن تصب كل هذا فى قالب مشوق وممتع

ومبهر وقد اكتشفت أن نجيب الكيلانى يستخدم وسائل تقنية متقدمة جدا مقارنة بالفترة التى كتبت فيها هذه الرواية أو تلك. فهو مثلا فى رواية «الربيع العاصف» التى قلنا إنها تعود إلى بداية الستينيات يستخدم تيار وعى الشخصية بصورة مكثفة يجعلك تدخل فى أعماقها، وتتغلغل فيما تنطوى عليه من رفعة أو نقص، وما يدور فى باطنها من أفكار وأمنيات، وما يعتمل فى نفسها من صور الفوز أو الإحباط. كما أنه يجيد وصف المكان، وقد يأتى ذلك فى إطار تيار الوعى لدى الشخصية. ثم إنه يبرع فى استخدام عناصر المفارقة والتشويق، ورسم الشخصيات والصراع الدرامى فيما بينها.. ألخ. وقد وجدت لدى نجيب الكيلانى، فيما بعد، وعيا بهذه الوسائل الفنية، وهذا إن دل فإنما يدل على أنها لم تأت مصادفة. يقول فى التذييل القصير الذى كتبه فى خاتمة روايته «دم لفطير صهيون» : «إن الفنان الذى يريد كتابة قصة مدعمة بالوثائق لا يستطيع أن يضع الوثائق متجاورة، ويتقيد بحرفية التسلسل، وإلا كانت كتابته مجرد بحث تاريخى، أو دراسة قانونية محكمة، وهذا وضع قد يتعارض مع مستلزمات الفن القصصى، ويخرج به عن دائرة الإبداع المطلوب، والإجادة المرجوة، ومن ثم فلا طريق للفنان سوى أن يضع قاعدة عريضة وأساسا متينا، يقيم عليهما بناءه الفنى، ألا وهو الحقائق الكلية، والاستعانة ببعض الوقائع المبتكرة. ولكى أزيد الأمر توضيحا

أقول: إن الحقائق الكلية، أقصدبها الأمور الثابتة التى أبرزها التحقيق وقررتها الوثائق دون شك، أما الوقائع المبتكرة، وهى هامة للغاية، فأقصد بها محاولة رسم الخلفية الاجتماعية والعاطفية والنفسية للحدث.

الهوامش

١- رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سجان، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٨م، ص ٤٨. وقد تصرفت فى تركيب العبارة بدون أدنى خروج على المضمون.

٢ - انظر مقالنا: فولفجانج إيزر وظاهراتية القراءة، جريدة الرياض، ملحق «ثقافة اليوم»، الخميس ١٧/ ١/ ١٤١٦هـ الموافق ١٥/ ٦/ ١٩٩٥م.

نجيب الكيلانى

بين أدباء العصر

نجيب الكيلانى من مواليد قرية شرشابة بمحافظة الغربية عام ١٩٣١م. أى أنه بمقاييس الأجيال التى فصلها الناقد الفيلسوف الإسبانى خوليان مارياس فى أحد كتبه ينسب زمنيا إلى الجيل التالى لجيل نجيب محفوظ (ولد محفوظ عام ١٩١١م)، وهو جيل ضم مجموعة كبيرة من الكتاب فى حقول الرواية والقصة القصيرة والمسرحية، من بينهم يوسف إدريس، وعبد الرحمن الشرقاوى، وفتحى غانم، ونجيب سرور ويوسف السباعى.. الخ. وهذا الجيل يصفه النقاد بأنه جيل الوسط أى الجيل الذى حمل مهمة الانتقال من الرؤية السائدة فى جيل نجيب محفوظ إلى رؤية مختلفة أو جديدة أعطاها بعضهم اسم «الحساسية الجديدة»، وهى رؤية تشكلت خلال فترة الستينيات لدى أدباء ولد معظمهم فى عقد الأربعينيات الميلادية. ولاشك أن هذه النظرة تنبع من اعتبارات زمنية تضع الجيل حيزا زمنيا لا يتجاوز الخمسة عشر أو العشرين عاما، وهو نفسه المعيار الذى غلبه خوليان مارياس ولكنى أرى أن مسألة الأجيال تحتاج إلى إعادة نظر وإلى وضع مقاييس ومعايير أخرى لا يكون الزمن هو العنصر الأساس فيها. وعلى سبيل المثال فإن جيل

نجيب محفوظ والجيل التالى له يشتركان فى شهود حادث مهم كانت له تأثيرات واضحة على كل الإبداعات التالية له، وهو قيام ثورة يوليو ١٩٥٢، ومن ثم فإنى أرى أنه قد حدث تداخل واضح بين الجيلين المذكورين ابتداء من التاريخ المذكور، وهذا ما سوف نراه بشكل بارز فى هذه الدراسة. فنجيب الكيلانى ينسب زمنيا - كما رأينا - إلى جيل تال لجيل نجيب محفوظ لكن الجميع منذ عام ١٩٥٢ سوف يعيشون أحداثا مهمة، ينفعلون بها كل حسب ثقافته ومزاجه ومعتقداته، ويحاولون أن يصوروا تلك المرحلة فى أدبهم، كل على طريقته، ورؤيته للأحداث، ومواقفه، بل إن البعض مثل نجيب محفوظ سوف يتخلون بالكامل عن رؤى ومذاهب واتجاهات سابقة كى ينخرطوا فى معمعة الظروف الجديدة. لهذه فإنى أرى أن ثمة سياقا عاما يندرج فيه كل الكتاب والمبدعين فى تلك المرحلة من كل الأجيال السابقة والجديدة، خاصة من كانوا فى ذلك الوقت فى مرحلة الشباب أو النضوج (ونحن نضع هذا الاستدارك كى نستبعد الكتاب من مواليد القرن الماضى مثل عباس العقاد وطه حسين وغيرهما والذين كانوا حنيئذ على وشك الأفول». إذن هناك سياق ينتظم نجيب محفوظ، ومحمد عبد الحليم عبد الله، وعلى أحمد باكثير وغيرهم من أبناء الجيل السابق ، يضم إليهم الجيل الجديد ممن ذكرنا هم ومنهم نجيب الكيلانى.

على هذا الأساس فإن الموقف (الفنى بالطبع) من ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ يشكل عندى منطلقا للبحث فى صلة نجيب الكيلانى بأدباء عصره ، وسوف أدرس ذلك من خلال عمل مهم له صدر فى أوائل الستينيات وهو رواية «الربيع العاصف». واختيارى لهذه الرواية له أسباب من بينها أنها من أوائل أعماله، ولأنها تنسب إلى المرحلة التى نحن بصددها، كما أنها تتضمن تقنية جديدة فى الرواية العربية فى ذلك الوقت هى استخدام تيار الوعى، الذى صار فيما بعد يشكل قاسما مشتركا فى أى رواية تريد أن تحظى باستقبال طيب من جمهرة المثقفين ومن القراء على حد سواء. ثم إن اختيارنا لهذا العمل الأدبى فيه نوع من التطبيق للكلام النظرى الذى سوف نقوله فى العلاقة بين نجيب الكيلانى وأبناء عصره، حتى لا يكون كلامنا خبط عشواء أو مجرد ضرب فى الهواء.

لقد تباينت مواقف الكتاب من حدث ثورة ٢٣ يوليو، فكثيرون منهم انطلقوا يقارنون بين الأوضاع الاجتماعية قبل الثورة والأوضاع بعدها، فضلا عن الآمال العريقة للمستقبل، ومن أبرز هؤلاء يوسف السباعى الذى بلور هذه المقارنات فى إطار فنى رومانسى، وحظيت رواياته فى ذلك الحين بإقبال واسع من القراء، ومعظمها تمَّ تصويره سينمائيا، وبعض الكتاب مثل يوسف إدريس فى رواية «الحرام» وعبد الرحمن الشرقاوى فى رواية (الأرض) ركزوا على الجوانب

المأساوية التى تعانى منها بعض الفئات المهمشة مثل فئة الفلاحين فى الريف، وخاصة أكثرهم حرمانا مثل عمال التراحيل (فى رواية الحرام). وكأن الكاتب بذلك كان يريد تسليط الكاميرا على فئات معينة مطحونة كى يلفت إليهم الأنظار ويحظوا بعناية من جانب القادة الجدد. وبعض الكتاب عاد إلى التاريخ الإسلامى الناصع يستلهم بعض أحداثه الجسام التى كان لها دور بارز فى حماية الأمة والدفاع عنها ضد الهجمات الأجنبية، وهذا التيار يعد امتدادا لفترة سابقة أو لإبداعات سابقة فى هذا المجال، ومن أبرز ممثليه على أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد. وأذكر أن أبناء جيلى الذين ينسبون بمواليدهم إلى الثورة أو قبلها بقليل كانوا يستقبلون (فى الستينيات) هذه الإبداعات بشغف ونهم شديدين، وإن كانت قد حجبت عنهم ، لأسباب لا مجال للخوض فيها الآن، أعمال واحد من أبرز أدباء تلك الفترة وهو نجيب الكيلانى.

وكان لنجيب محفوظ موقف بارز ومعروف فى صدد العلاقة بثورة يوليو، لأنه، مثل أى أديب متميز، واثق من نفسه، انتظر حتى تتضح الأمور وتنجلى الحقائق. كانت السنوات الأولى من عمر الثورة فترة غليان سياسى واجتماعى، وكانت التحولات تبدو سريعة ومتلاحقة ، ولم تكن الغالبية العظمى تتوقع أن تسفر التجربة عن أخطاء. وانتظر نجيب محفوظ حتى صارت بعض الأخطاء واضحة تماما وهنا انطلق

فى مرحلته الجديدة التى بدأت فى أوائل الستينيات برواية «اللص والكلاب» وجاء بعدها «ثرثرة فوق النيل» و«الشحاذ»، حتى كانت نكسة ١٩٦٧ فبدأت مرحلة أخرى. فى «اللص والكلاب» يتناول نجيب محفوظ - كما هو معروف - مسألة الظروف الاجتماعية وأثرها فى تحول الشخص من إنسان هادىء مسالم إلى مجرم قاتل. وهذه باختصار شديد هى قصة سعيد مهران. وكان نجيب محفوظ قد توقف عن الكتابة لمدة خمس سنوات تقريبا بعد أن انتهى من كتابة «الثلاثية» عام ١٩٥٢، وعندما عاد إلى الكتابة نشر عام ١٩٥٨ روايته الميتافيزيقية الشهيرة «أولاد حارتنا» التى دار، ومازال يدور، بشأنها جدل كبير. لكن نجيب محفوظ، على كل حال، لم ينخرط فى الكتابات التى شهرت سيف الدفاع عن الثورة بالحق وبالباطل ضمن إطار فنى يتخذ المقارنات وسيلة إلى إبراز الحسنات والطموحات والآمال الكثيرة التى يتطلع إليها الناس. انتظر نجيب محفوظ - كما قلنا - حتى اتضحت الأخطاء والمشكلات فأخذ ينفعل بها ويتناولها فى شكل فنى مكثف (على عكس المرحلة الواقعية النقدية فى الأربعينيات) يتخذ من اللمحة بديلا عن مط الحدث وتطويله، ويلجأ إلى استخدام التقنيات الحديثة التى كانت قد عرفت على نطاق واسع فى الرواية العالمية مثل الاسترجاع، وتحطيم التراتب الزمنى والمكانى و والدخول فى وعى الشخصية، واستخدام بعض أدوات

الفنون الأخرى وغيرها. وليس معنى ذلك أن الأدب الجيد دائما هو الذى يقوم بتعرية الأخطاء وتسليط الأضواء عليها، وإنما هناك اقتناع عام تقريبا لدى الأدباء الكبار هو أن الأديب ينشد دائما عالما مثاليا، ومن ثم تكون مهمته الأولى هى محاولة إزالة العوائق التى تعترض هذا الهدف الإنسانى النبيل. بل إن بعض الأدباء، من واقع اقتناعهم بهذا المبدأ يتطلعون إلى بناء عالم فنى يكون بديلا عن العالم الواقعى الملىء بالمشاكل والأزمات. وهذه المسألة ناقشها الأديب البيروانى ماريو بارجس إيوسا فى مؤلف ضخم له تحت عنوان «جابرييل جارثيا ماركيز - قصة متمرد» نشر فى إسبانيا عام ١٩٧١.

فيما يتعلق بنجيب الكيلانى سوف نجد خصائص كثيرة تجمع بينه وبين كتاب عصره، من بينها الانطلاق من الواقع بوصفه إطاراً مرجعيا فى كتابة بعض الروايات، ومن بينها الرواية الواقعية التى معنا وهى «الربيع العاصف»، لكنه مثل كثيرين من أبناء جيله يجعل الرؤية الرومانسية إطاراً للحدث الرئيسى فى الرواية، وربما إطارا للرواية برمتها. ففى الرواية المذكورة نجد الشاب القروى البسيط، الحائز على قسط قليل من التعليم، المريض، ذا السحنة الصفراء يحب منال الحكيمة، القادمة من حى السيدة زينب فى القاهرة، ويتفانى فى هذا الحب غير المتبادل تفانيا شديدا حتى يقع على

الحقيقة المرة التى تلقيها منال فى وجهه عندما تقول له: «إن أى بائعة فجل لا ترضى به زوجا». ولن نستطرد الآن فى تحليل هذه الرواية لأننا مازلنا بصدد الحديث عن نجيب الكيلانى وأبناء جيله. أيضا يشترك نجيب الكيلانى مع هؤلاء فى تغليب عنصر الحكاية التى تؤدى إلى التشويق والإثارة والمتابعة، كذلك لم يلجأ أبناء ذلك الجيل إلى تقنيات حداثية معقدة على النحو الذى شاع فيما بعد عند الأجيال التالية، وجعل الرواية، مثل غيرها من الفنون تحتاج إلى قارىء متخصص أو من نوع خاص، وهذا شىء طبيعى لأن التقنيات الحداثية لم تكن قد شاعت بعد، بل إن الرواية الجديدة، فى فرنسا على سبيل المثال، كانت فى الخمسينيات فى بداياتها. كما أن الكيلانى يشارك أبناء جيله فى نظرته إلى الأدب على أنه ذو وظيفة اجتماعية بمعنى أن له دورا مهما يمارسه فى عمليات التغيير التى ينبغى أن تحدث فى المجتمع، ثم إنه يحاول رفع الظلم عن كثير من الطبقات الكادحة.

لكن الكيلانى يختلف عن أبناء جيله فى شىء مهم هو تنوع تجربته الروائية فى الزمان والمكان. فله روايات واقعية مثل «الربيع العاصف» و «الذين يحترقون»، وله روايات تاريخية مثل «مواكب الأحرار» عن المقاومة الشعبية لحملة نابوليون على مصر، وله روايات تدور فى بقاع إسلامية بعيدة مثل «عذراء چاكرتا» عن مؤامرات

الشيوعيين فى أندونيسيا، و«ليالى تركستان» عن مقاومة الشعوب الإسلامية فى الاتحاد السوفيتى للمد الشيوعى، و «الظل الأسود» عن وصول الامبراطور هيلاسلاسى إلى السلطة فى أثيوبيا، وغيرها، روايات وأعمال كثيرة تتناول حياة المسلم المعاصر فى شتى بقاع العالم. وقد اتسمت هذه الروايات جميعا بعنصرى المتعة والتشويق اللذين يميزان روايات نجيب الكيلانى. وكل هذه الامتدادات الروائية زمانيا ومكانيا كان ينبغى أن تمنح أدب الكيلانى أبعادا واسعة من الإهتمام وتسليط الأضواء، والدرس والتعميق، خاصة وأن الأحداث الأخيرة التى شهدها العالم من سقوط الشيوعية والإيديولوجيات أثبتت أن هذا الأديب كان يتمتع برؤية ثاقبة ونظرة وطنية وإنسانية غير نفعية، ولكن ماذا نقول للشللية والمصالح التى أصبحت تتحكم فى مسيرة الأدب فى بلادنا قبل أى شىء آخر!!.

نأتى إلى الرؤية التى انطلق منها نجيب الكيلانى فى تناوله للأوضاع بعد قيام ثورة يوليو فنجده يسلط نظرته على الواقع من حيث كونه يمثل وضعا انتقاليا أو مرحلة انتقالية، وهذه النظرة واضحة تمام الوضوح فى رواية «الربيع العاصف». ومضمون هذه الرواية، باختصار شديد، يتمثل فيما يلى:

منال الفتاة القاهرية الجميلة القادمة من حى السيدة زينب تذهب إلى قرية شرشابة للعمل حكيمة فى الوحدة المجمعة، وهذه الوحدات

- التى كانت تضم مدرسة ابتدائية ومستشفى صحى وبعض الخدمات الأخرى - انتشرت فى القرى المصرية بعد سنوات قليلة من قيام الثورة. وكان وصول منال إلى القرية للعمل مع طبيب المستشفى وبعض الموظفين الآخرين يمثل حدثا مهما بالنسبة للقرية بعامة، وبالنسبة لعدد من أهلها بخاصة هم عبد المعطى الباشكاتب، الذى كان حائز على قدر بسيط من التعليم لكنه كان ذا قلم مدرب على كتابة الشكاوى وكان دائما على صلة بالطبيب لأنه هو الذى يجلب له الكشوف الخاصة، وقد أحب عبد المعطى الحكيمة الجديدة حبا رومانسيا - كما أسلفنا - وحاول أن ينتقم من كل الذين حاولوا الاقتراب منها مثل الحاج على صاحب الثراء وأخى حكمدار محافظة البحيرة، والمعلم حامد المليجى صاحب المقهى ومتعهد التغذية إلى المستشفى، والذى شاع عنه أنه من تجار المخدرات، إضافة إلى طبيب الوحدة الذى كان هو الآخر يشرع أسلحته لاصطياد الحكيمة وسوف تنتهى القصة باتفاق الطبيب والحكيمة على الزواج، وبينما هما يغادران القرية بعد انتهاء ومدة خدمتهما فيها جاءهما خبر موت عبد المعطى، فذرفت عليه منال الدموع الساخنة، لا لأنها كانت تحبه وإنما لأنه رجل مريض مسكين، أحبها كما لم يحبها أحد من قبل، وفعل الكثير من أجلها.

ولا شك أن تقديم مضمون موجز للقصة ينطوى على الكثير من

الإخلال بها، ولكننا نثق أن السطور القادمة سوف تجبر بعضا من هذا الخلل، فى الوقت الذى تهدف إلى إبراز خاصية يتميز بها نجيب الكيلانى بين أبناء جيله وهى - كما أسلفنا - محاولة رصد الواقع بعين محايدة تماما، بعيدة عن زعيق الشعارات السياسية المرحلية، أو الانبهار بفترة أو مرحلة معينة على حساب المراحل الأخرى. ومن ثم فإن أهم عنصر فى رواية «الربيع العاصف» - فى نظرى - هو وضع المرحلة الانتقالية فى حياة القرية المصرية فى بؤرة القص. ولهذا يصف السارد (والسرد هنا على لسان الشخص الثالث أو المؤلف) وصول الحكيمة إلى القرية بأنه الروح الجديدة والحياة الرائعة التى تدق أبواب قريتهم النائمة القابعة إلى جوار الترعة فى هدوء وسكون منذ سنين بعيدة (ص ١٣). وفى مكان آخر من الرواية نقرأ على لسان عبد المعطى: «الناس فى قريتنا ينتقلون إلى عصر جديد . وما يرونه غريب جدا عليهم، لم يعتادوه من قبل، وأفكارهم الساذجة تصدر عليه أحكاما قاصرة. مجرد سوء فهم. الخروج على ماألفوه بزعجهم. هذا كل ما فى الأمر » (ص٦٦). ونقرأ فى مشهد آخر أن سلطان القرية هو التقاليد التى ألفوها (ص ٨٥). وفى آخر الرواية يبرر السارد ما حدث من أعمال عنف فى القرية بعد أن قام عبد المعطى بكتابة شكاوى ضد بعضهم بقوله: «ليس معنى ذلك أن تمضى الحياة فى هذه القرية هادئة كالريح الرخية، فالتفاعل لم يزل

مستمرا، والرذاذ يتطاير، والأبخرة السامة وغير السامة تغمر الأفق، والقروح تصيب الأيدى التى تصنع التفاعل» (ص ١٧٣).

القرية إذن فى مرحلة انتقالية، ومن أصله قروى يستطيع أن درك مدى صدق الحاسة الفنية لدى المؤلف، وأنا شخصيا عشت تلك الفترة فى قرية أخرى من قرى محافظة الغربية، وكنا ونحن أطفال ننظر إلى مدرسات الأبتدائى، وإلى الحكيمات على أنهن قادمات من كوكب آخر. كانت حياة المدينة فى ذلك الحين مختلفة اختلافا بينا عن حياة القرية وكان مجرد قدوم مدرسة أو حكيمة إلى القرية من خارجها (وتحديدا من المدينة) يمثل حدثا مهما، بل إنه كان فى فترة من الفترات يمثل أبرز الأحداث فى القرية، وهذا هو ما استطاع أن يلتقطه نجيب الكيلانى بعين الفنان الفاحصة، ويضعه فى قالب قصصى شيق يحمل ما ينطوى عليه الحدث من وقائع درامية تقوم على التفاعل والصراع. كان كل الناس فى القرية - كما تسجل ذلك الرواية بصدق وواقعية - يحاولون التقرب إلى الحكيمة الجديدة أو المدرسة ولكن الذين يفوزون بالقرب هم الأقوياء فقط، والقوة بالطبع تتفاوت من شخص إلى آخر: فعبد المعطى مثلا كانت قوته فى شخصيته ومعرفته للكتابة فقط، والمعلم حامد المليجى كانت قوته فى ثرائه المشروع أو غير المشروع وقربه من الوحدة المجمعة سواء بمقهاه الواقع عند مدخل البلدة أو بوصفه متعهداً للأغذية التى تقدم

إلى المرضى، أما قوة الحاج على، الذى تجرأ وذهب إلى مصر ليخطب منالاً من أمها الأرملة الفقيرة فكانت قوته فى ثرائه وفوزه بالنصيب الأكبر من خيرات الجمعية الزراعية، وهناك شخص آخر فى القرية كان قويا أيضا هو الشيخ المداح خطيب المسجد الكبير بكن دوره فى الرواية اقتصر على الإنحاء باللائمة، فى إحدى خطبه على منال، لأنها فى رأيه كانت السبب فى كل ما وقع من مصائب فى القرية، بل إنها أيضا كانت المسئولة عن إتلاف الدودة لمحصول القطن فى ذلك العام.

ولا نريد أن نستمر فى تحليل الرواية لأن هذا ليس هدفنا الأول ، بل إننا - كما أسلفنا - نأخذ منها ما يؤيد نظرتنا إلى نجيب الكيلانى بين كتاب عصره. وقد تكلمنا فى السطور السابقة عن رؤيته المحايدة للمرحلة الانتقالية للقرية المصرية. وندعم ذلك الآن بعنصر آخر له أهمية بارزة فى الرواية هو التقابلات الكثيرة بين المدينة والقرية، وبين الناس هنا والناس هناك الذين تمثلهم منال خير تمثيل، وهناك مقارنات كثيرة بين نساء المدينة ونساء القرية لدرجة أن عبد المعطى فى إحدى المرات قارن بين منال وبين أمه (ص ٢٠). فمنذ الصفحات الأولى من الرواية تقابلنا هذه المقابلات: فمنال عندما تغادر بيتها فى القاهرة (رغم أنها من أسرة فقيرة وهى العائل لأخواتها) تتذكر أيامها الجميلة: الفسحة فى حدايقة الحيوان، وفى

الهرم وعلى شاطىء النيل وفى المقطم، وشارع فؤاد ، ودور السينما الرائعة، والكازينوهات خافتة الضوء (ترى ماذا كان سيكتب نجيب الكيلانى رحمة الله عليه الآن لوقارن بين القاهرة وأى قرية ورأى الناس يفرون الآن من جحيم المدينة إلى أى مكان ناء!!) وعندما وصلت منال إلى قرية شرشابة، ومن خلال نافذة العربة أرسلت نظراتها الدامعة: كان التراب يثور ويملأ الطريق الزراعى، والعربة تخلف وراءها قطاعا مستطيلا كالسراب المعتم، وأطفال صغار حفاة، وأحيانا عراة، يتدافعون حول العربة.. الخ (ص٥) هذه هى القرية وهؤلاء هم أطفال القرية. وتمتلىء الرواية بكلام كثير عن بؤس القرية وتخلفها، وعن الفلاحين وأطفالهم وقانوراتهم وسعالهم ووجوهم الكالحة، وعن الفلاح الأسمر الفقير الذى يجلس تحت ظل شجرة يطعم جاموسته أو يعزق الأرض أو يأكل لقيمات جافة أو يشرب من قلة عجفاء رمادية اللون مغبرة. كما نجد زوجات الفلاحين واستسلامهن لأزواجهن فى ذل وصغار حتى أن المعلم حامد المليجى كان يخاطب زوجته بأنها جاموسة فتضحك وتظن أنه راض عنها بل أن منال وهى ذاهبة إلى القرية كانت تحس أنها ذاهبة إلى مدينة أموات - (أنظر ص ٧). وفى المقابل نجد منال (وهى مثال المرأة القادمة من المدينة) جميلة فاتنة فاحمة الشعر، بضّة، بيضاء البشرة، نحيلة الخصر.. الخ (ص١١). ولن نتوقف أكثر من ذلك عند

التقابلات فى الرواية لأنها كثيرة جدا، ولكننا نربط فقط بين هذه النقطة والنقطة السابقة قائلين: إن كل هذه التقابلات كانت هى السبب الرئيسى فى قيام العواصف بالقرية. ويبلور لنا السارد هذه الشحنة الروائية فى حوار دار بين الطبيب والحكيمة:

«هز الطبيب رأسه فى أسى وهو يقول:

– الجو ينذر بالعواصف..

فقالت: وما السبب؟

– لست أنا ولا أنت، وإنما ألمح هناك شيئا خفيا يدور فى الفنوس.. معركة عنيفة بين التمرد والصراع. القرية تستيقظ، وبين اليقظة التامة والنوم العميق فترة خطرة لاهى بالنوم ولا هى بالصحوة وإنما هى شيئ يشبه النشوة، فيكثر عدد السكارى الذين يتصرفون بغريزة الحيوان.. الخ» (ص٧٠).

أى أن المؤلف بوضعه فى بؤرة القص المرحلة الانتقالية فى القرية وهذه التقابلات الصارخة بين عالمى المدينة والقرية، حتى ولو كانت الأولى ممثلة فى فتاة فقيرة تعول أسرة بأكملها، نقول إن المؤلف بكل هذا قد استطاع أن يُنشىء، من خلال اللغة، عالما فنيا يرسم الخلفيات الاجتماعية والعاطفية والنفسية للأحداث، ويعكس الحقائق الكلية. وقد ساعده كثيرا على ذلك استخدامه لتقنية حداثية كان لها، منذ بدايات القرن العشرين، أثر قوى فى منح الفن الروائى أبعاداً جديدة، وذلك من خلال الكشف عما يمور فى باطن الشخصية

من عواطف ودوافع وانفعالات، هذه التقنية هى «تيار الوعى» الذى يقوم على المونولوج الداخى، والنوع الذى استخدمه المؤلف هنا بكثرة هو الذى يحدث فيه تداخل بين سرد الراوى (أو المؤلف) وتيار وعى الشخصية. ونقدم لذلك بمثال من صفحة ٧٠ يأتى بعد المثال السابق بسطور قليلة عندما يقول السارد عن عبد المعطى: «وبدت له منال كأنها فى سماء عالية لا يستطيع المعلم (يقصد المعلم حامد المليجى) ولا من هو أقوى منه أن يرقى إليها» وبعد هذه الجملة مباشرة يحدث تحول من ضمير الغائب (الذى كان على لسان السارد) إلى ضمير المتكلم (وهو ما يسمى فى البلاغة العربية الالتفات)، الذى هو الآن عبد العاطى يحدث نفسه: «على وعلى أعدائى يارب.. المهم إلا يصل المعلم أو غيره وتبقى هى أملا بعيدا.. بذلك أستطيع أن أحبها كاملة، حبا صوفيا صرفا.. لكن واكرباه إذا امتدت إليهما يد، أو اختطفها عاشق، وأصبحت له.. هنا أكون قد ودعت الحياة.. يجب ألا ينالها أحد، حتى ولا أنا». وتأتى الجملة التالية مباشرة لتكون حوارا بين عبد العاطى والطبيب، وبهذا ننتقل من وعى الشخصية إلى موقف آخر حوارى. ولا شك أن هذه الانتقالات تعمل على تعميق لغة القص وتوسع من دلالاتها خاصة إذا جاءت بكشل تلقائى على النحو الذى نراه عند نجيب الكيلانى وكتاب الرواية الكبار. وقد يأتى تيار الوعى مسبوقا بكلمة تمتم أو غمغم أو صاح، ولكن صاح لمن؟ إنه لم يصح إلا لنفسه. ومن ثم فإنك

تستطيع أن تحذف أمثال هذه الكلمات دون أن نخسر شيئا. وكنت أود تقديم أمثلة أخرى لتيار الوعى فى رواية «الربيع العاصف»، ولكنى أكتفى بالمثال المذكور، وأحيل القارىء على بعض الصفحات التى سوف يجد فيها هذه التقنية الحديثة واضحة تمام الوضوح. فلننظر إذن فى صفحات ٣٦، ٦١، ٧٠، ٨٣، ٨٥، ١٠٦، ١٢٤، ١٥٣، ١٥٥، ١٦٦، أى أن القارئ على امتداد صفحات الرواية سوف يعثر على هذه التقنية، التى يكون ، عادة، لها دور قوى فى تقريب الشخصية من القارىء، وتعميق الحدث بالوصول إلى أغواره النفسية، للكشف عن دلالاته العميقة فى النفس، وتأثير ذلك على التصرفات الخارجية للشخصية، واستخدام نجيب الكيلانى لذلك فى فترة مبكرة من حياته الروائية يعكس قدرة تلقائية على القص بطريقة فنية لم تكن واسعة الانتشار فى تلك الفترة.

وإضافة إلى هذا فإن كتابته عن القرية المصرية بالطريقة التى وصفناها فيما سبق يجعله واحدا من الأدباء الكبار الذين كشفوا عن هذا العالم الفريد مثل توفيق الحكيم فى «دعوة الروح» و «يوميات نائب فى الأرياف»، ويوسف إدريس فى «الحرام» وقصصه القصيرة، وعبد الحكيم قاسم (من الجيل التالى) فى «أيام الإنسان السبعة» وغيرهم. وهذا إن دل فإنما يدل على أن نجيب الكيلانى ينبغى أن يدرس فى إطار النسق العام الذى حكم توجهات الرواية المصرية خلال مرحلة أو مراحل معينة من تاريخ الحياة فى مصر.

إحسان عبد القدوس

إحسان عبد القدوس

شخصيته ونموذج من أدبه

إحسان عبد القدوس شخصية فريدة فى تاريخ الإنتاج الأدبى العربى، لأن دارس أدبه لا يمكنه إن يفصل بين شخصيته العامة وشخصيته الأدبية، بين آرائه وأفكاره ومعتقداته. كما أنك لا تستطيع أن تفصل بين إحسان عبد القدوس السياسى والصحافى وصاحب المشروع التنويرى ، وإحسان عبد القدوس الأدبى كاتب القصة والرواية ومؤلف العديد من القصص السينمائية، ومن الأشياء النادرة جدا أن يجتمع السياسى والصحافى والمفكر والأديب فى شخص واحد، وأن يتفوق فى كل هذه المجالات ويترك آثارا لا يمحوها الزمن، وأن تكون مواقفه فى كل مجال مثالا للصلابة والعظمة والإصرار، والحكمة والتواضع والترفع، والإيمان بحرية الرأى وحرية الكلمة ودورها فى إرساء قواعد مجتمع عصرى متقدم.

فإحسان عبد القدوس السياسى هو صاحب المعارك الشهيرة التى كانت - وما زالت - مثالا لقدرة المثقف المصرى على التحدى ومواجهة الطغيان. وقد بدأ إحسان معركته فى سن مكبرة جدا . ففى عام ١٩٤٢، وهو عام تخرجه من كلية الحقوق (ولد إحسان سنة ١٩١٩) كتب مقالا ناريا ضد المندوب السامى البريطانى فى القاهرة

«اللورد كـيلرن» تحت عنوان «هذا الرجل يجب أن يذهب»، وكـان اللورد كـيلرن هو أقـوى رجل فى مـصـر فى ذلك الحـين، فى وقت يصطلى فيه العالم كله بنيران الحرب العالمية الثانية، ولكن كل هذه الظروف لم تضـعف من قـوة الشـاب الواعـد المتـحـمس ذى الثـلاثة وعشرين ربيعا، فدخل السجن لأول مرة عالى الهمة مرفوع الجبين، ولم تمض إلا سنوات قليلة حتى دخل معركته الكبرى لكشف فضيحة الأسلحـة الفـاسـدة فى حـرب فلسطين عـام ١٩٤٨. وبالرغم من التهديدات بالقتل والاغتيال مضى الرجل فى معركته لا يلوى على شيء ولسان حاله يقول: «قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا»، وبالفعل حدث اعتداء عليه بخنجر لعين أمام عمارة الا يموبيليا بالقاهرة لكنه خرج من هذه التجربة الأليمة أصلب مما كان. ومن ثم يرى المحللون السياسيون أن معركة إحسان عبد القدوس ساهمت بدور كبير فى قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢. ثم كانت معركته مع ثوار يوليو عند ما كتب مقاله الشهير «الجمعية السرية التى تحكم مصر» الذى دفع ثمنه بدخول السجن الحربى لمدة ثلاثة شهور. ولم يكن إحسان على خلاف جذرى مع قادة ثورة يوليو لكنه شعر بحاسة السياسى وإلهام الفنان أنهم يدفعون بالبلد نحو طريق مسدود يسيطر فيه جو الخفاء على جو العلن والمصارحة وتكميم الأفواه حتى لا يعلو إلا صوت واحد ورأى واحد لابد أن ينحل فى النهاية فى صوت الزعيم الأوحد

ورأى القائد الملهم. ولم يقتصر دور إحسان عبد القدوس السياسى على مواقفه الجريئة الصلبة ورؤاه النافذة، وإنما عرف بحاسته القوية وحسه المرهف فى اكتشاف الرجال ذوى المعادن النظيفة والمواقف النبيلة والكرامة العالية والإتجاهات الإنسانية الأصيلة. ومن أبرز الأمثلة على ذلك تقريبه للكاتب الإسلامى المستنير صاحب المواقف «خالد محمد خالد». ولنترك الأخير يروى لنا قصة لقائه به فيقول: [1]

جمعنى وإياه أول لقاء عام ١٩٥١ بعد صدور كتابى الثانى «مواطنون لا رعايا»، حيث تلقيت رسالة منه تحمل رغبته فى أن أزوره بمكتبه فى مجلة «روزاليوسف»، ورحبت بدعوته، وسارعت إلى لقائه. وقد بدأ حديثه معى قائلا: أريد أن أحملك مسئولية ما نالنى من غضب والدتى وتأنيبها. قلت له ونحن نتضاحك: خيرا.. ولماذا؟ أجاب: لأنها سألتنى: هل تعرف خالد محمد خالد؟ فأجبتها بالنفى، فصاحت بى: تبقى رئيس تحرير مجلة كبيرة كروزاليوسف ثم لا تسعى إلى التعرف على كاتب مثله وتعمل على استكتابه فى المجلة؟»

ويحكى خالد محمد خالد بعد ذلك كيف توثقت صلته بإحسان عبد القدوس وكيف لم يحذف كلمة من مقالاته اللهم إلا كلمة واحدة هى «الرضراض» وهو الرجل المفرط فى السمنة، بالرغم من أن مقالات كاتبنا الإسلامى كانت دائما تحمل قوة النار ضد أى بطش وأى طغيان. وهذه الحادثة تحمل دلالات عديدة، منها - كما ذكرنا -

رهافة حس إحسان عبد القدوس ومنها الدور الكبير الذى مارسته عليه أمه فى تكوين شخصيته ودفعه إلى النجاح تلو النجاح والصعود تلو الصعود. لقد كانت روزاليوسف امرأة عصامية صاحبة موقف وذات رؤية حرة متقدمة فهى التى حضرت إلى مصر من لبنان وحيدة فى صباها، وأصبحت فى نهاية العقد الثانى من هذا القرن الممثلة الأولى فى مصر ثم تركت التمثيل وأنشأت مجلة روزاليوسف التى صدر العدد الأول منها فى ٢٥ اكتوبر عام ١٩٢٥ وصارت منبرا للحرية والفكر، حيث ساهم فى تحريرها كبار رجالات العصر ومفكِّريه وكتابه من أمثال محمد التابعى وعباس محمود العقاد ومحمود عزمى وغيرهم، ثم إنها كانت حريصة، حتى بعد أن تركت دفة المجلة فى يد ابنها إحسان، على أن تضم مجلتها أقوى الأصوات العاملة فى الساحة الصحافية والأدبية والثقافية فى مصر على نحو ما رأينا فى الحادثة المذكورة.

من المؤكد أن قوة شخصية السيدة روزاليوسف وقوة تأثيرا على ولدها قد خلقت فى نفس إحسان معادلا يتوازى بل يزيد على قوة الشخصية ذات التأثير الأول. وفى هذا يرد إحسان على سؤال حول احتمال ذوبان شخصيته أو فرديته فى شخصية أمه قائلا: «على العكس تماما.. فرغم نجاح أمى وقوة شخصيتها فإن علاقتى بها حدت بى إلى التمسك باستقلاليتى أكثر وأكثر. ولهذا فإن فرديتى

ظلت قوية لم تمس ولم تذب ولم يحركها أحد غيرى. على العكس نشأتى هذه إلى جانب أمى منحتنى قوة فى ميادين كثيرة.. شحذتنى أدبيا وسياسيا وصحفيا. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى أود أن أقول إننى لم أكن أقيم مع والدتى ، وإنما كنت أذهب لزيارتها يوما واحدة فى الأسبوع وكنت أتأثر بالجو العام الذى تعيش فيه، إلا أن هذا التأثر لم يكن ليؤدى إلى أن أفقد شخصيتى أو أن تذوب فرديتى[٢]».

أما إحسان عبد القدوس رجل الصحافة البارز، فيكفى أنه كان رائد مدرسة صحفية كبيرة يقرن بعض الكتاب بينها وبين مدرسة أخبار اليوم، وبعضهم الآخر يقرن بينها وبين مدرسة الأهرام وهى مدرسة روزاليوسف التى عمل فيها خلال عقدى الخمسينيات والستينيات عدد من الموهوبين الذين صاروا من أبرز الكتاب فى مصر والعالم العربى من أمثال أحمد بهاء الدين، ويوسف إدريس، وفتحى غانم وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى وصلاح جاهين وغيرهم بالإضافة إلى كبار فنانى الرسم والكاريكاتير مثل جورج وبهجت وإيهاب وسواهم. ويدخل فى إطار نشاطه الصحفى إصداره للكتاب الذهبى فى أوائل الخمسينيات حيث قدم فيه من صاروا فيما بعد كبار أدباء العصر مثل نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس وغيرهم، وقد حقق هذا الكتاب

نجاحا جماهيريا كبيرا، وكان أول عدد من هذا الكتاب الذهبى هو قصص «النظارة السوداء» لإحسان، والعدد الثانى هو رواية «زقاق المدق» لنجيب محفوظ.

وإحسان عبد القدوس المفكر يتمثل فى آرائه التجديدية الجريئة التى لم ييأس أبدا من الدعوة إليها، أنا فى مقالاته وخطراته الصحفية التى تغيرت أشكالها من فترة لأخرى، ودائما فى كل أعماله الفنية من القصة القصيرة إلى الرواية، وهى أعمال تقوم عادة على فكرة أو مجموعة من الأفكار يريد أن ينقلها إلى قارئه، وإذا كانت العلاقة بين الرجل والمرأة قد أخذت فى أدب إحسان حيزا كبيرا، وكان النموذج الأمثل فى أعماله هو نموذج المرأة العصرية المتفتحة ذات الشخصية القوية التى لا تقل بأى حال من الأحوال عن شخصية الرجل زميلها فى المدرسة والجامعة والعمل والمصنع بل وفى ساحة القتال، أقول إذا كان إحسان عبد القدوس فى كرس لهذه العلاقة مساحة واسعة فى أدبه فلا غرو وأن يعتبره الكثيرون أبرز من دعى إلى تحرير المرأة بعد قاسم أمين. والحق أن إنتاج إحسان عبد القدوس من هذا الصدد يحتاج إلى دراسات موسعة متخصصة تبرز دوره الكبير فى هذا المجال، خاصة وأن الباحث سوف تتوفر له مادة غزيرة مبثوثة فى أكثر من خمسين كتابا ما بين قصة قصيرة أو طويلة أو رواية أو كتاب فى الحوار السياسى، أو خواطر سياسية.

ويرتبط بشخصية إحسان المفكر مشروعه التنويرى القائم على أساس ليبرالى. وهذا المشروع - فى نظر إحسان - ينبغى أن يطرح من خلال التربية والتعليم والتثقيف، فضلا عن الصلابة فى المطالبة بالإصلاح ودعوة الناس أفراد وجماعات، حاكمين ومحكومين إلى الالتزام بحرية الفكر وحرية الضمير حتى يتحرر المجتمع من عقد السلطة والرهبة والخوف والجمود، وبالطبع فإن الدعوة إلى نبذ الجمود والتعصب الأعمى وفرض الرأى بالقوة قد أوقعت إحسان فى مآذق كثيرة أو بالاحرى أدخلته فى معارك وصراعات خرج منها كعادته دائما أقوى وأصلب وأكثر تمسكا بآرائه وأكثر التزاما بفكره. من ذلك معركة روايته الشهيرة «أنف وثلاث عيون» التى جرت عام ١٩٦٤ وقد بدأت المعركة بسؤال فى مجلس الأمة حول الرواية التى كانت تنشر مسلسلة آنذاك فى مجلة «روز اليوسف»، واتهم السؤال الرواية بأنها تمس الآداب العامة والأخلاق وتعمل على إثارة الشباب. ومثل كل المعارك التى من هذا النوع يبدو أن الهدف من ورائها كان سياسيا حيث تحرك بعض من كانوا يريدون إبعاد إحسان عن رئاسة مجلة روزاليوسف، وتحقق لهم ما أرادوا فعلا، إذا صدر قرار بعد هذه المناقشة بإبعاده من رئاسة مجلس الإدارة على أن يظل رئيس تحرير فقط، ولم يستمر هذا الوضع طويلا لأنه قدم استقالته بعد ذلك وآثر أن ينقل منطقة التوجيه

إلى مكان آخر هو بيته ومكتبه، ثم انتقل إحسان إلى مواقع صحفية أخرى على نحو ما هو مفصل فى سيرة حياته الغنيَّة بالمواقف الوضاءة.

ومن أبرز معالم شخصية إحسان عبد القدوس الشجاعة والعفة والتسامح وسعة الأفق. وكل هذه الصفات بالإضافة إلى ما عرف عنه من دفاعه عن حرية الإنسان وحقوقه وكرامته تجعله من الكتاب الإنسانيين الكبار، ونحن مطالبون فى هذه السنوات بأن ننظر إلى كتابنا من هذا المنظور الإنسانى أوالإنسانوى، على غرار ما حدث فى أوربا إبان عصر النهضة عندما انتشرت فكرة من أطلق عليهم الكتاب الإنسانيين «Los Humanistas» وهم كل من ساهم فى إحياء التراث الإنسانى، والدعوة إلى حرية الإنسان وكرامته وحقه فى التعلم والعلم، ودعوا إلى الخروج من ربقة التقاليد والجمود والتخلف. وإذا نظرنا إلى إحسان من هذه الناحية فسوف نجد أنه من أبرز كتابنا دخولا فى هذا المنظور.

ولعل من أهم ما يدل على شخصية إحسان المتسامحة المستنيرة وعلى سعة أفقه قوله: «ومنذ تخرجت فى كلية الحقوق عام ١٩٤٢ وأنا أحاول أن أشعل فى مصر نارا تطهرها من أدرانها وأقذارها وفى سبيل ذلك اشتركت فى جميع الحركات الشعبية التى مرت بمصر من ذلك الحين، وعملت مع جميع الهيئات بالقدر الذى

استطعته.. أيدت الشيوعيين ولم أكن شيوعيا، وأيدت الإخوان ولم أكن من الإخوان وأيدت الوفديين ولم أكن وفديا، وأيدت هيئات مستقلة كثير ولم أكن أومن بمبادئها، ولكن كنت أو من بمسعاها إلى الثورة حتى احتار الناس من أكون، ولمن أعمل؟! » [٣]

ويروى الدكتور عبد العظيم أنيس [٤] أنه كتب ذات مرة، بعد عودته من البعثة وبعد قيام ثورة يوليو بأسابيع، مقالا فى صفحة الأدب بجريدة «المصرى» تعرض فيه بالنقد الحاد لقصص إحسان، وإذا ببعض الأصدقاء من العاملين معه يتصلون بالدكتور أنيس ويقولون له إن الأستاذ إحسان يريد أن يراه، وبالفعل ذهب إلى لقائه فى مكتبه فإذا به يعرض عليه أن يكون من كتاب روزاليوسف، فأخذ يكتب فيها كل أسبوع، ثم قام بتحرير باب «أدب » بعد انتقال فتحى غانم لأخبار اليوم. فهل يمكن أن نجد نموذجا لهذا الآن؟!!.

إحسان عبد القدوس الأديب

ترك إحسان عبد القدوس عددا كبيرا من الكتب تبلغ حوالى خمسين كتاباً فى القصة القصيرة والرواية والمقال، منها خمس وعشرون مجموعة قصص قصيرة، تبدأ بمجموعتى «صانع الحب» و «بائع الحب» اللتين صدرتا عام ١٩٤٩، وتلتهما مجموعة « النظارة السوداء» عام ١٩٥٢، ثم توالى إنتاجه فى هذا النوع الأدبى حتى بلغ

هذا العدد الكبير، وكثير من هذه القصص كانت تمثل زادا وفيرا للفن السينمائى الذى شهد فترة ازدهار كبيرة خلال عقدى الخمسينيات والستينيات فى مصر. أما قصصه الطويلة أو الروايات فبتلغ حوالى تسع عشرة قصة كانت أولاها رواية «أنا حرة» التى صدرت عام ١٩٥٤، ثم توالت رواياته: «لا أنام»، «فى بيتنا رجل»، «شيء فى صدرى» «لا تطفىء الشمس».. الخ أما كتبه السياسية فقليلة جدا إذا قورنت بهذا الكم الوفير من القصص والروايات وتبلغ حوالى أربعة كتب، وهى عبارة عن تجميع لمقالاته السياسية، وخاصة مقالات «على مقهى فى الشارع السياسى» (وهى جزءان الجزء الأول صدر عام ١٩٧٩ والثانى عام ١٩٨٠) التى أبدعها خلال العشرين عاما الأخيرة من حياته على شكل حوار بين شاب وشخص محنك التجربة، ومن خلال هذا الحوار السلس يصب أفكاره السياسية.

ويتميز أدب إحسان عبد القدوس بمجموعة من الخصائص الهامة نجملها فيما يلي: –

١ – إنه أدب يتسم بالسهولة والبساطة والوضوح ، لا يتجه إلى الصفوة وإنما ينشد القارىء العادى، وبتعبير آخر فإنه أدب لا يتعالى على القارئ وإنما يهدف إلى جذب القارىء العادى إلى دائرة الحوار والفعل. وهذه الميزة بقدر ما أتاحت لإحسان جمهورا واسعا من القراء بقدر ما صرفت عنه النقاد لأن النقد خلال العقود الأخيرة كان يمضى خلف الكثير من «الموضات» الجديدة التى غزت أدب العالم من شرقه إلى غربه من تيار الوعى عند جيمس جويس وفرجينيا وولف ومن لف لفهما إلى خلق عالم مواز للعالم الواقعى عند كافكا وستراندبرج وسواهما إلى الرواية الجديدة فى فرنسا وغيرها من دول أوربا، إلى التجديدات العميقة فى الرواية فى أمريكا اللاتينية على يد ميجيل آنخل أستورياس ومن جاءوا بعده من كبار كتاب هذه القارة.. وكل هذه التجديدات كانت تحدث فى أوربا وأمريكا منذ بدايات هذا القرن وتتفاعل مع ساحتنا الثقافية حتى جعلت كاتبا كبيرا مثل نجيب محفوظ يدخل فى عمليات تطور متواصلة على مستوى المضمون والشكل منذ أن بدأ الكتابة فى أواخر الثلاثينيات إلى الآن.. لكن إحسان عبد القدوس ظل منذ البداية حتى النهاية يعتمد على موهبته القصصية الجبارة ولم ينوع فى أساليبه الفنية،

واكتفى بهذا الجمهور العريض الذى يستقبل أدبه بكل ترحاب. ولما كان النقاد حريصين على متابعة الجديد حتى ولو أدى إلى قطيعة بين الكاتب والقارىء فقد صرفوا النظر تماما عن أدب إحسان عبد القدوس، ومع أنهم لو انصفوا لدرسوه فى إطار خصوصيته خاصة إذا كان كاتبا بهذه الموهبة وهذا التدفق وهذه الحميمية التى تحدث تواصلا أكيدا بين الكاتب وقارئه. ولكن آفة النقد عندنا هى أنه لم يستقر بعد على أعراف ثابتة، ولا يعرف بعد كيف يتعامل مع الظاهرة كظاهرة إنسانية فى حد ذاتها. ونحن جميعا نعلم أن الكلف بكل جديد ، حتى ولو كان يتمثل فى مجموعة صغيرة أو رواية قصيرة لم ينتج الكاتب غيرها في حياته، بلغ حد المغالاة، حتى لقد اتهم نجيب محفوظ قبل حصوله على نوبل بأنه كاتب تقليدى، وكل هذا بالرغم من تطوره المستمر وولوعه بالتجديد، ولولا مجىء جائزة نوبل لاستقر الأمر بكاتبنا العالمى فى سرداب طويل يضع فيه النقاد كل من لا يتطور مع نظرياتهم. إذا كان هذا قد حدث مع نجيب محفوظ، فما بالك بإحسان عبد القدوس الذى قدم كل هذا العدد الكبير من القصص والروايات، ولم يشهد فى حياته دراسة واحدة موضوعية تهدف إلى وضعه فى مكانه الصحيح!!

٢ - تعتمد قصص إحسان عبد القدوس ورواياته اعتماد أساسيا على عنصر الحكاية، بإستخدام أسلوب السرد التقليدى الذى يأخذ

شكل عرض المشكلة أو القضية، ويصل بها إلى نقطة الذروة ثم تنحل فى نهاية تترك فى أغلب الأحيان مفتوحة. وإذا حدث ونوع إحسان فى بعض أعماله فإن هذا التنويع يأتى عادة فى إطار الحكاية. ولهذا نجده يستخدم تيار الوعى بشكل مبسط أحيانا على نحو ما نرى فى قصة «القط أصله أسد»، وقد تأتى القصة فى شكل اعترافات، أو شكل رسائل موجهة إلى البطل كما فى «سيدة صالون»، وقد تجىء فى شكل تقرير صحفى كما فى «فنجان قهوة فوق حلة ملوخية»، وقد ينوع فى أسلوب السرد كما نجد فى قصة «اللون الآخر». لكن إحسان يظل دائما الكاتب الذى يلجأ إلى تشويق القارىء عن طريق الحكاية حيث يقدم له المضامين غير المعقدة فى لغة سهلة سلسلة قريبة جداً من لغة الحياة اليومية، أو قل تنطوى على كثير من خصائص اللغة الصحفية. ثم إن إحسان عبد القدوس يلجأ فى كثير من الأحيان إلى مكتشفات علم النفس لتبرير سلوكيات أبطاله أو للبحث عن مبرر منطقى لهذا التصرف أو ذاك.

٣ - اهتم إحسان عبد القدوس فى أعماله الفنية بعرض مجموعة من القضايا التى آمن بها ونذر نفسه للدفاع عنها مثل قضايا الحرية، والتحرر من العادات والتقاليد البالية، وتحرير المرأة. وقد جاء عرضه لهذه القضايا فى إطار توصيفه لقيم وعادات وتقاليد بعض الطبقات الاجتماعية وبالأخص طبقة البرجوازية، والطبقة

الأرستقراطية وجماعة المتعلمين، وقد ركز فى كل هذا على أنماط العلاقات الاجتماعية، وبالأخص العلاقة بين الرجل والمرأة، وإن كان قد استطاع من خلال ذلك أن يرصد حركة قطاعات متعددة من المجتمع فى كل شأن من شئون الحياة، حتى قيل إن إحسان عبد القدوس هو فارس اللحظة يلتقط أحداثها الكثيرة المتشعبة ويعبر عنها فى أسلوب تلقائى تلتقى فيه الذات بالموضوع والخبرة الحياتية بالأفكار والتأملات المطروحة وتحس وأنت تقرأه كأنه عاش كل هذه الأحداث التى يرويها أو كان على الأقل طرفاً فيها، لما تراه من تدفق الأحاسيس وتتابع الأحداث، وسلاسة التعبير.

نموذج من أعماله الروائية: رواية «اللون الآخر»

اخترت هذه الرواية لأنها من أحدث أعماله، فقد نشرت فى مكتبة غريب عام ١٩٨٤، وهى من رواياته القصيرة نسبيا لأنها تقع فى حوالى مائة صفحة، وتقوم على فكرتين كل منهما تكمل الأخرى، الفكرة الأولى هى بحث الإنسان عن النقيض فالأبيض يبحث عن الأسود على نحو ما نجد فى هذه الرواية والفكرة الثانية هى الارتباط بشخص أجنبى، وما يترتب على ذلك من مشاكل يخلقها اختلاف العادات والتقاليد بين كل من البلدين وإن كان البلدان هنا ينطويان على نوع من التكامل لأنهما مصر والسودان أو شمال الوداى وجنوبه.

ولعلنا بتحديدنا لهاتين الفكرتين نتجنى على الكاتب ونفرض عليه ما لم يخطر له على بال، لأنه ربما كان قد دخل إلى موضوعه من باب التعبير عن مشكلة واقعية أو عن قصة عاينها وشاهد أطرافها عل أرض الواقع، ولكن إلحاح إحسان على هاتين الفكرتين طوال الرواية وكثرة التأمل حولهما يجعلنا نعتقد بأنه لا ينطلق فى روايته من منظور واقعى صرف وإنما يحاول أن يرتكز على فكرة أو مجموعة من الأفكار يطرحها ويناقشها ويؤكد عليها كلما حانت له فرصة فى المسار الفنى للرواية.

وعلى أية حال إذا كانت قصص إحسان عبد القدوس تعتمد اعتمادا أسياسيا على المضمون فلماذا لا نمضى تجاه هذا الهدف مباشرة: بطلة الرواية فتاة تدعى ميرفت، نشأت فى أسرة برجوازية مكونة من بيتين أو عائلتين هما عائلة أبيها وعائلة عمها الذى ارتبط بها منذ الطفولة برباط حميم، فكانت تبثه نجواها وتحكى له عن أحوالها، وهو يقول عنها فى أول سطر من الرواية: «إنى أحب ميرفت ابنة أخى وأعتز بها كأنها ابنتى». ونظرا لهذه العلاقة الحميمة بينه وبينها فإن معظم فصول الرواية مرويَّة على لسانه. ويقدم لنا هذا الراوى فى أول القصة صورة مثالية لميرفت فيقول: أضعها فى خيالى كأنها أجمل بنت من البنات.. ربما لأنها صورة كاملة من أمها.. بيضاء ناصعة كنور الشمس.. لا.. إن نور الشمس زاعق

حارق.. إنها كنور القمر.. لا أيضا.. إن نور القمر نور ضائع تائه فى ظلام الليل.. إن بياضها فى لون الوردة البيضاء المشرب بحمرة النضوج.. وشعرها أصفر، ليس زاعق الأصفرار ولكنه لون أصفر هادىء مضمخ بلون غامق كأنه يتعمد ألا يكون فى لون الذهب لأنه أغلى من الذهب.. إنه الجمال الذى سحرنى فى أمها أيام شبابى حتى أنى كنت أتمنى أن أتزوجها لولا أن أخى مدحت سبقنى إليها».

وهذه الفتاة الشقراء لم يكن يعجبها من الرجال إلا أصحاب اللون الأسود أو الداكن. وبما أن أسرتها كانت تترك لها الحرية كاملة - على عادة أبناء هذه الطبقة - فى مصادقة أى إنسان والحضور معه إلى البيت إن أرادت، فقد تعرفت فى البداية على شاب سنغالى كان يعمل فى السفارة السنغالية، أعجبتها فيه شخصيته الرزينة المتزنة، وعندما سافر أحست بخسارة كبيرة لفقده ثم ارتبطت بعد ذلك بشاب سودانى يدعى حسن وكان يستكمل دراساته فى القاهرة وتعرفت عليه فى الكلية، وتردد كالعادة على البيت وبالأخص بيت عمها الذى بسط له ملاءة الترحاب فى الوقت الذى أخذ أبوها يضيق عليها عندما أحس برغبتها فى الاقتران به، ثم رفض هذه المسألة رفضا كاملا عندما طُرحت صراحة، لكن إصرارها كان أقوى من كل شىء حتى أنها فكرت فى الهرب معه إلى السودان، واضطر الوالدان فى النهاية إلى النزول على رغبتها

فتجهزت فى غضون أيام قليلة بعد أن استكمل حسن دراساته وسافرت معه إلى الخرطوم، ولم يصحبها من أهلها إلا ابن عمها ياسر، الذى ذهب إلى السودان وفى رأسه إقامة مشروع زراعى هناك.

وفى السودان بدأت تصطدم بالعادات والتقاليد السائدة هناك وكانت أول صدمة عندما طلب منها حسن أن تجرى لها عملية ختان ورفضت هذا الطلب متذرعة بأنها لابد أن تخبر أمها بذلك أولا، ثم قيدت حريتها فى التعامل مع الناس، ولم تعد هى المرأة التى كانت تنطلق على سجيتها فى القاهرة، حتى أن ابن عمها ياسر لم يكن يستطيع أن يراها إلا فى حضور زوجها حسن، كما أنها أصبحت فردا من حريم أسرة كثيرة العدد كبيرها الشيخ بابكر الفكى والد حسن. وقد وجدت ميرفت فى شخص خدوم ابنة خالة حسن أنيسا تبثها أفراحها وأتراحها. وحدث أن قامت علاقة عاطفية بين ياسر وخدوم تمنت ميرفت على إثرها أن تنتهى بزواج الأثنين، ولكن عندما حانت لحظة مكاشفة الأسرة بهذه الرغبة ثار الجميع بمن فيهم حسن نفسه وقالوا لا يمكن أن تتزوج خدوم من شخص أجنبى لأن العادات والتقاليد السودانية ترفض ذلك كل الرفض. وعندئذ أصبح وجود ياسر غير مرغوب فيه فقرر السفر إلى القاهرة. وثارت ميرفت لكرامتها فقررت العودة هى الأخرى ونفسها تمور بمشاعر وضغوط

شتى لكنها أصرت على العودة، وتبعها حسن بعد فترة قليلة يريد أن تذهب معه مرة أخرى إلى الخرطوم، ويحاول أن يوسط عمها فى ذلك، والحق أنه قد جمع بينهما كثيرا فى بيته لكنه ترك المسئولية كاملة على عاتق كل منهما، وتنتهى الرواية بهذه اللقاءات بين حسن وميرفت بعد أن أجل حسن عودته إلى الخرطوم أكثر من مرة ويسدل الستار على آخر حدث فى الرواية ونحن لاندرى هل ستعود معه إلى الخرطوم أم لا. هى إذن نهاية مفتوحة تجعل القارىء يعود إلى تأمل المسألة مرة ومرة ويبدأ فى قراءة الأحداث من جديد.

وإذا نظرنا إلى الأفكار المطروحة فى هذه الرواية فإننا نعثر فيها على ما يلى: الحرية ودورها فى بناء الأسرة، قيم المجتمع العصرى، تأمل العلاقة بين اللونين الأبيض والأسود، الفتاة العصرية، الإنسان وكيف يتمرد على التقاليد فى مكان ويحاول أن يرضخ لها فى مكان آخر، العلاقة بين شطرى وادى النيل فى الإطار الفردى والإطار الجماعى، الصراع بين شخصية الرجل وشخصية المرأة المتعلمة أو العصرية، التعليق على بعض العادات والتقاليد التى تجاوزتها قيم العصر، رجعية الرجل وتسلطه ومحاولته فرض إرادته على المرأة، الإنسان عندما يكون ضحية للعادات والتقاليد البالية.. كل هذه الأفكار وغيرها كثير نجدها مبثوثة على امتداد الرواية وتدخل فى إطار محاولات إحسان بث قيم المجتمع الجديد الذى يدعو إليه

وتقريبها إلى أذهان الناس.

ومن أمثلة التأملات حول الصلة بين مصر والسودان نجد هذه الفقرة التى ترد على لسان عم ميرفت عندما قالت له إن حسن فى مصر لم يكن يبدى أى اعتراض على عادات وتقاليد مجتمعنا وكان يعيش المجتمع المصرى كأنه نفس مجتمعه فى السودان، ولكنه عندما عاد إلى الخرطوم صار ملتزما بالتقاليد السائدة هناك مثل أى شخص لم يخرج من بلده، فرد عليها قائلا: «ذلك لأن السودان يعيش فى مصر أكثر مما يعيش مصر فى السودان وصلة الجنوب بالشمال أقوى من صلة الشمال بالجنوب.. ربما لأن الحياة فى مصر أسهل منها فى السودان.. ولذلك فالسودانى يعلم عن تفاصيل حياة المجتمع المصرى كل دقائقه فلا يفاجأ إذا عاش فيه.. بينما المصرى يفاجأ بكل شيء يعيشه فى السودان.. وليس لهذا علاقة بما يقال عن مستوى الحضارة والتقدم بين البلدين.. هذا كلام فاضى.. إنما هو نتيجة الواقع.. إن مجرد اختلاف الجوبين البلدين يجعل السودانى يبحث عن جو أخف حرارة ويجعل المصرى يخشى الجو الأشد حرارة.. ألخ» (ص ٩٢ -٩٣).

وبالرغم من أن الرواية تنهج نهج السرد التقليدى السهل - كما رأينا - وتركز أساسا على المضمون إلا أنها لا تخلو من بعض الحيل الفنية. ففى صفحة ١٢ نشهد عملية انتقال زمانى ومكانى فى إطار االتذكر عندما وقف العم يشاهد ميرفت وهى ترقص فسرح فكره مع أيام قضاها فى باريس. يقول: «وتذكرت وأنا سارح أياماً قضيتها فى باريس منذ أكثر من ثلاثين سنة» ويستمر هذا المشهد حتى صفحة ١٦ حيث يحكى لنا قصة تعرفه على فتاة باريسية تودد إليها وظن أنها سوف تبادله المودة لكنها أعرضت عنه بعد أول لقاء وبدت وكأنها لم تعرفه أبدا.

بالنسبة للسرد نجده يأتى فى الرواية على مستويين: السرد على لسان المتكلم وهو عم ميرفت حيث يحكى لنا قصتها منذ أن عرفها طفلة حتى وصولها إلى الخرطوم. ويتسغرق هذا السرد الفصلين الأول والثانى من صفحة ٧ إلى صفحة ٣٨. ومنذ وصولها إلى الخرطوم يأتى السرد على لسان الشخص الثالث، وهو فى هذه الحالة المؤلف الذى أخذ الخيط من الراوى الأول، واستمر يحكى لنا كل ما جرى فى الخرطوم طوال الفصول الثالث والرابع والخامس والسادس، من صفحة ٣٩ حتى صفحة ٨٨، ثم تعود الرواية إلى أسلوب المتكلم أو الرواى الأول عم ميرفت منذ عودة ياسر من

الخرطوم مع بداية الفصل السابع صفحة ٨٩ حتى نهايته فى صفحة ١٠٠. وهذا التنويع فى أساليب السرد يضفى على الرواية لونا حداثيا محببا ويشد من أواصر الألفة بين أبطال الرواية وبين القراء.

ثم إن إحسان عبد القدوس بالرغم من التزامه بلغة سرد طبيعية جدا وبسيطة وسهلة إلا أنه قد يلجأ أحيانا إلى نوع من التكثيف والتقطير للغة على نحو ما رأينا فى الفقرة التى أوردناها عن وصف جمال ميرفت. كما أنه يقوم أحيانا بتلوين العبارة حسب الموقف، فنقرأ مثلا: «قلت من خلال ابتسامة راقصة: وأنت ترقصين.. ولم أحاول أن ترينى حتى لا أفسد عليك الرقص»، فهو هنا يتحدث عن الرقص·ولهذا وصف الابتسامة بأنها راقصة (ص ١٦). ويقول أيضا: «لقد كانت تحنيها (أى تصبغها بالحناء) وهى نائمة.. وابتسمت مرفت ابتسامة نائمة ثم عادت إلى النوم مستسلمة لحماتها تفعل بها ما تشاء»، فلأنها كانت نائمة وصفت الابتسامة بالنوم أيضا.

وتبقى فى ختام هذا المقال كلمة موجزة هى: بحسب إحسان عبد القدوس أنك وأنت تقرأه لا تشعر بالملل إطلاقا وإنما تحس بمتعة لا نظير لها، إلا يُخَامِرُك ندم أبدا على أنك ضيعت وقتا بين دفات كتابه، وإنما على العكس تحس بأنك خرجت بزاد وفير من الأفكار والتأملات التى تثير خيالك وتشحذ ذهنك وتؤجج عواطفك.. وهذه مهمة ليست بالهينة فى عرف الحياة والأحياء.

الهوامش

١ - خالد محمد خالد، من مقال له بجريدة الوفد يوم الخميس ١٨ يناير ١٩٩٠م عنوانه قد كان حرب الظلم، حرب الجهل، سباق الرماة قل للمريب أفق ولا تأخذ على الحر الهنات.

٢ - من حوار أجرته معه سناء السعيد تحت عنوان: «آخر كلمات إحسان»، المصور عدد يناير ١٩٩٠م ص ٧٤.

٣ - نقلاً عن أحمد إسماعيل، باقة ورد لإحسان عبد القدوس، جريدة الأهالي، الأبعاء ١٧ يناير ١٩٩٠م.

٤ - المصدر السابق نفسه.

صنع الله إبراهيم

رواية "تلك الرائحة"

القهر عندما يمثل خلفية الأحداث

تمهيد

نشرت قصة «تلك الرائحة» لأول مرة عام ١٩٦٦. ولعله كان من الأفضل أن نقول «طبعت» بدلا من «نشرت» لأنها لم تكد تطبع حتى صدر الأمر بمصادرتها. وكان المؤلف قد تمكن من استخلاص بعض النسخ وقام بتوزيعها على أصدقائه ومعارفه من الكتاب والصحافيين، وهؤلاء لم يصلهم نبأ المصادرة فى الوقت المناسب، ومن ثم ظهرت بعض التعليقات فى الصحف والمجلات بينما كان الكتاب يرقد فى مخازن وزارة الداخلية حسب تعبير صنع الله إبراهيم مؤلف القصة (١).

وأظن أننا الآن، بعد مرور أكثر عشرين عاما على هذه الحادثة، نتصور أن موضوع المصادرة كان شيئا طبيعيا يتفق تمام الاتفاق مع منطق الأمور. فقد علمتنا التجارب والأحداث أن مثل هذه الكتب لابد أن تصادر وأن تُتهم. فليست هذه - إذن - أول مرة فى تاريخ المصادرة. فقد صُودرت من قبل ذلك بسنوات طويلة (فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر) قصة «مدام بوڤارى» للكاتب الواقعى

الفرنسى الشهير جوستاف فلوبير، وصدر فى ذلك حكم من المحكمة يقول: «إن فيها واقعية تعنى رفض كل ما هو جميل، وكل ما هو حسن. وأحداثها منافية للآداب وللروح، ثم إنها مخلة بالأخلاقيات العامة والعادات الطيبة». وبعد ذلك بحوالى نصف قرن تقريبا (فى العشرينيات من القرن الحالى» أصدرت المحاكم فى أوربا حكما آخر على قصة أخرى هى قصة «أوليس» للكاتب الإيرلندى جويس يقول: «إنه نص شديد البذاءة والفحش والدعارة وقلة الأدب. وهو جالب للقرف. وإن مجرد وصفه بالتفصيل أمر تعف عنه المحكمة».(٢)

وكان جويس، عندما انتهى من كتابة قصة «أوليس» فى بداية العشرينيات، لم يجد أحدا يجرؤ على طبعها، سواء فى بريطانيا أو فى أمريكا، حتى عثر - بمساعدة بعض من كانوا يعيشون فى باريس فى ذلك الوقت من الكتاب الأمريكيين مثل أرنست هيمنجواى ووليم فوكنر - على فتاة أمريكية افتتحت مطبعة بباريس ولديها الشجاعة الكافية لطبع الكتاب. ومن أجل تمويل الطباعة طلبوا اكتتاب بعض عشاق الأدب، وكان من بين الذين ساهموا فى الاكتتاب وينستون تشرشل، لكن الكاتب المسرحى الشهير جورج برناردشو، وكان قد قرأ بعض أعمال جويس السابقة، اعتذر عن ذلك فى لباقة، وقد صدر الكتاب بالفعل عام ١٩٢٢، وحاولوا إرسال عدد

من النسخ لانجلترا وأمريكا فصودرت هذه النسخ فى الجمارك، ويقال إنها أحرقت، ولم يبق منها إلا نسخة واحدة احتفظ بها رجال الجمارك فى نيويورك خفية.

حدث كل هذا على الرغم من أن المشاهد الجنسية فى قصة «أوليس» جاءت فى تيار الوعى، وكانت تُعتبر شديدة السذاجة إذا قورنت بما يكتب أو يحدث حاليا فى أوربا وأمريكا. وقد ظل التحريم مفروضا على قصة «أوليس» حتى منتصف عقد الثلاثينيات، وفى ذلك يقول أحد معاصرى جويس واسمه أنطونى بورجيس: «فى عام ١٩٣٤ استطاع مدرس التاريخ بالمدرسة التى كنت أدرس بها أن يحصل على نسخة من قصة «أوليس» مطبوعة فى ألمانيا النازية». أما المعركة الأدبية فقد ظلت محتدمة حول «أوليس» وحول أعمال جيمس جوليس بعامة حتى فترة متأخرة.

وشىء من هذا القبيل حدث أيضا مع قصة «تلك الرائحة»: صادرتها القيادة السياسية فى أول طبعة، ووجد الكثيرون فى الكتاب مادة للتفكه والسخرية، واتخذ فى بعض المواقف دليلا على ما وصل إليه «الشيوعيون» من تبذل، وانحلال، كما يحكى صنع الله إبراهيم. ودرات معركة أدبية حوله: بعض الأدباء رأوه بمثابة ثورة فى فن القصة مثل الدكتور يوسف إدريس الذى كتب فى تقديمه للكتاب عام ١٩٦٦ يقول:إن «تلك الرائحة» ليست مجرد قصة ولكنها ثورة، وأولها

ثورة فنان على نفسه، وهى ليست نهاية ولكنها بداية أصيلة لموهبة أصيلة. بداية فيها كل ميزات البداية، ولكنها تكاد تخلو من عيوب البدايات لأنها أيضا موهبة ناضجة». وفى المقابل كانت هناك حالة تقزز عبر عنها خير تعبير الأستاذ يحيى حقى - وكان أحد الذين حصلوا على نسخة من النسخ المستخلصة - فى مقال له فى عموده الأسبوعى بجريدة «المساء» قال فيه: لازلت أتحسر على هذه الرواية القصيرة التى ذاع صيتها أخيرا فى الأوساط الأدبية، وكانت جديرة بأن تعد من خيرة إنتاجنا لولا أن مؤلفها زلَّ بحماقة وانحطاط فى الذوق، فلم يكتف بأن يقدم إلينا البطل وهو منشغل بجلد عميرة (لو اقتصر الأمر على هذا لهان) لكنه مضى فوصف لنا أيضا عودته لمكانه بعد يوم ورؤيته لأثر المنى الملقى على الأرض. تقززت نفسى من هذا الوصف الفزيولوجي تقززا شديدا لم يبق لى ذرة من القدرة على تذوق القصة رغم براعتها. إننى لا أهاجم أخلاقياتها، بل غلظة إحساسها وفجاجته وعاميته. هذا هو القبح الذى ينبغى محاشاته، وتجنيب القارىء تجرع قبحه» (٣).

لغة صادمة

كانت لغة صنع الله إبراهيم - إذن - فى هذه الرواية صدمة للأوساط الأدبية، سواء على مستوى الإيجاب أو على مستوى السلب لأنها كانت لغة جديدة فيها الكثير من المباشرة والابتذال، وفيها

جرأة شديدة فى التعبير عن المشاهد الجنسية بطريقة فزيولوجية يأنف منها الحس، وإن كنا سنرى فيما بعد أن هذه المناظر الجنسية لم تكن إلا تعبيرا عن القهر فى أقسى صوره. ولكن ليس ثمة جدَّة مطلقة فى أى شيء. إن صنع الله إبراهيم لم يأت بهذه اللغة من فراغ، فقد رأينا ما حدث بالنسبة لقصتى «مدام بوڤارى»، «أوليس». كانت المشاهد الجنسية فى هاتين القصتين صادمة أيضا لمعاصريهم لدرجة أن المحاكم وجدت نفسها طرفا فى القضية. وإذا أخذنا مثلا من قصة «أوليس» نجد مؤلفها الإيرلندى يقول فى لغة صادرة مباشرة عن تيار الوعى وتخلو من علامات الفصل: «آه لذيذ كل هذا البياض من شابة رأيت سروالها القذر حتى أعلاه احتلمت نحن طفلان طفل سيئ جراس دارلينج هى معه السرير نصف دورة يضعون أشياء سخيفة عند راءول عطر زوجتك شعر أسود منحنيات آنسة عيون شابة مالڤى سنوات مثقلة بالأحلام تعود للزقاق أجندة يغمى عليها حبيبتى علمتنى عامها الذى يأتى سراويل فى مأتاه..[٤] » فهذا مونولوج يمضى بدون أى رابط أو قاعدة أو منطق، وتتخلله كلمات مما نصفها بالفاحشة، وهى كلمات صادرة من أعماق الوعى بلا أى حجاب، وتجد صعوبة شديدة فى نقلها إلى أى لغة أخرى.

وفى الفترة التى كتب فيها صنع الله إبراهيم روايته (فى الستينيات كانت هذه اللغة قد أصبحت فى أوربا وأمريكا شيئا

عاديا لا يصدم ولا يثير دهشة. لكننا نلاحظ هنا شيئا، هو أن اللغة فى رواية «أوليس» كانت صادمة من جميع الجوانب: من جهة المباشرة فى التعبير عن الجنس، وفى هذا تقترب منها لغة صنع الله إبراهيم فى «تلك الرائحة»، ومن جهة أخرى كانت صادمة فى طريقة بناء اللغة نفسها، فقد أخذ جويس يتلاعب - إن صح هذا التعبير - باللغة الانجليزية، ففصل حيث لا يجب فصل، ووصل حيث لا يجب وصل، واخترع كلمات جديدة، أو جزأ الكلمة الواحدة. وقد قيل إن جيمس جويس كان مثل جوستاف فلوبير يقضى يوما كاملا أحيانا فى كتابة جملتين فقط. أما لغة صنع الله إبراهيم فى «تلك الرائحة» فقد جاءت - حسبما ذكر الأستاذ محمود أمين العالم فى دراسته «ثلاثية الرفض والهزيمة» - مزدوجة فى بنيتها، وتتكون من مستويين هما: لغة السرد التفصيلى التقريرى المباشر ولغة الحلم والتأمل وتذكر الماضى التى هى أقرب إلى أن تكون لغة غنائية.

وفى الفترة التى كتبت فيها «تلك الرائحة» أيضا كان ثمة اتجاه يلقى انتشارا ورواجا فى العالم كله يتمثل فيما يمكن أن نسميه «جمالية القبح». وهو اتجاه يعدا امتدادا وتعميقا لا تجاهات سابقة ظهرت فى «تيار الوعى» أو فى «الرواية الجديدة». وكان هذا الاتجاه يمثل - فى تلك الفترة - فى أمريكا اللاتينية أحد تيارات ماسمى بـ «الواقعية البنائية». وأهم ما يميز اتجاه القبح هذا هو استخدام جمل

وعبارات فاحشة، والتعبير عن الجنس بطريقة واضحة مباشرة، وتضمين القصة بعض الكلمات والجمل من اللغة الشائعة على ألسنة العامة مثل الشتائم والمداعبات الداعرة وما إلى ذلك مما يأنف منه الحس البرجوازى المتأنق. وقد دخلت هذه الكلمات والتعبيرات العارية فى نسيج الأسلوب القصصى بهدف جمالى جديد يستهدف غرس رؤية جديدة للواقع وللإنسان وللعالم. وقد لقى هذا الاتجاه هجوما عنيفا من جانب عدد كبير من النقاد الذين وصفوه بالقبح والابتذال. ولكن المدافعين عنه يقولون إن هؤلاء لم يدركوا القوة التعبيرية الكامنة فيه لإظهار بعد جديد [٥] من أبعاد الواقع.

كما شهدت فترة الستينيات – ومن قبلها الخمسينيات – انتشار أفكار التمرد والعبث واللامعقول. ولقيت أعمال الكاتب الفرنسى الشهير ألبير كامى مثل «الغريب» و «المتمرد» و «الطاعون» و«أسطورة سيزيف» و«سوء تفاهم» رواجا كبيرا فى الأوساط الأدبية عندنا فى ذلك الوقت. وانتشرت الكتابات عن «الرواية الجديدة» وغيرها من اتجاهات الكتابة فى أوربا. وكان صنع الله إبراهيم وأبناء جيله على وعى كامل بكل هذه التجارب طبقا لما ذكر هو نفسه فى تقديمه للقصة. وقد جاء فى الكلمة التى وضعت على غلاف الطبعة الأولى ووقعها كل من كمال القلش ورءوف مسعد وعبد الحكيم قاسم، واعتبرت بمثابة مانيفستو للجماعة الجديدة: «... هذه الأسماء التى لم

تتعودها ستقدم إليك فنا لم تتعوده أيضاً. فنا يعانى محاولة التعبير عن روح عصر وتجربة جيل، عصر اختفت فيه المسافات والحدود وتفتحت فيه آفاق رائعة، وتهددته الأخطار وانهارت فيه الأوهام، ونفذ فيه الإنسان إلى حقيقة الوجود». [٦].

الواقع القبيح

أغلب الظن عندى أن صنع الله إبراهيم عندما هم بكتابة هذه الرواية - بتجميع ما تناثر عنده من أوراق ومذكرات - قد توقف طويلا إزاء الطريقة التى سوف يتعامل بها مع اللغة وكانت أمامه طريقتان: إما أن يحاول خلق عالم أكثر جمالا وبساطة من عالمنا، بحيث يأتى الأدب متفائلا نابضا بأجمل المشاعر، على حد تعبير الكاتب الفرنسى موباسان الذى أورده صنع الله عرضا فى سياق روايته (ص ٤٥)، وإما أن ينقل الواقع كما هو بقبحه ودمامته. وقد انتصر هذا النهج الثانى فسلكه المؤلف بالفعل وقدم لنا هذه الرواية الصادمة للنفوس الحساسة. وكان لديه مبرر فى انتهاج هذا النهج عرضه فيما بعد فى المقدمة التى أشرنا إليها حيث قال: «ألا يتطلب الأمر قليلا من القبح للتعبير عن القبح المتمثل فى سلوك فزيولوجى من قبيل ضرب شخص أعزل حتى الموت ووضع منفاخ فى شرجه، وسلك كهربائى فى فتحته التناسلية؟ وكل ذلك لأنه عبر عن رأى

مخالف أو دافع عن حريته أو هويته الوطنية.

ولماذا يتعين علينا عندما نكتب ألا نتحدث إلا عن جمال الزهور وروعة عبقها، بينما الخراء يملأ الشوارع ومياه الصرف الملوثة تغطى الأرض، والجميع يشمون الرائحة النتنة ويشكون منها». (٧)

إن رواية «تلك الرائحة» تنسب إلى الواقعية، لكنها ليست الواقعية التقليدية المعروفة القائمة على السرد والحكاية والعقدة ولحظة التنوير والخاتمة والأحداث والشخصيات، وإنما هى الواقعية الجديدة التى تختلف كل الاختلاف عن الواقعية السابقة، إن الواقعية هنا تقوم على التقاط جزيئات الواقع وتسجيلها - حتى ولو فى شكل مذكرات يومية - ثم تشكيلها وصقلها وتقديمها فى لغة تقريرية مباشرة. وفى الوقت نفسه يحاول المؤلف، بواسطة تيار الوعى أن يسترجع أحداثا سابقة ويربط بينها وبين الواقع الراهن مستخدما فى ذلك التكنيك المعروف باسم «الفلاش باك». ولأن الواقع مؤلم ومثير للقرف فقد فضل المؤلف أن ينقله إلينا بهذه اللغة السردية المباشرة التى جاءت فى كثير من الأحيان أقرب إلى العامية منها إلى الفصحى. بل إن هذا الهدف جعل الكاتب يتساهل كثيرا فى صياغة العبارة، حتى لتأتى مفككة مهلهلة النسيج مثل قوله: «وتلك المرة التى كان الراديو دائرا فيها» (ص٣٧)، وقوله: «إنه يقضى النهار كله فى الخارج يشرب الخمر ويدور على أقاربه يشحذ منهم (ص ٥٠٢)، وقوله: «ولم

أعرف ماذا أقول له وأنا لى مدة لم أحاول أن أراه » (ص ٥٣). وقد تأتى العبارة غير مبينة عن قصده، مثل قوله: «ثم وقعت عينى على ساعة الحائط فقفزت واقفا وأسرعت إلى الباب وقفزت إلى الشارع. ولم يكن هناك وقت على موعد مجىء العسكرى» (ص٣٢) فهو يريد أن يقول: «كان موعد مجىء العسكرى قد حان أو أزف». ثم قد تأتى الجملة مشتملة على خطأ أسلوبى، وهذا يتكرر كثيرا بل نجده أيضا فى اللغة الثانية التى قلنا إنها أقرب إلى الغنائية، مثل قوله: «وفى الظلام كنا نرقد ونلتصق ببعض فى عنف لننسى العالم وكل شىء» (ص٣٣) ، فهو يريد أن يقول : «ويلتصق بعضنا ببعض». والتعبير الأمثل هنا هو «يلتصق كل منا بالآخر»، أو قوله: «وتصورتهما بجوار بعضهما على الفراش» (ص٣٧) وقوله: «وقلت لها إننا كنا نفعل هذا دائما عندما نريد أن نكلم بعضنا أو نحذر بعضنا» (ص٤٤) والصحيح «نكلم بعضنا البعض أو نحذر بعضنا البعض». وفى القرآن الكريم «وأقبل بعضهم على بعض يتلاومون» (سورة ق)، وقوله تعالى: «وإذا ما أنزلت سورة نظر بعضهم إلى بعض هل يراكم من أحد» (سورة التوبة آية ١٢٦). وهناك أمثلة أخرى كثيرة للأخطاء الأسلوبية واللغوية التى تخلص منها صنع الله إبراهيم بالكامل فيما بعد: فقد اكتسبت لغته (حتى السردية أيضا) فى قصص «نجمة أغسطس» و «اللجنة» و «بيروت.. بيروت» قدرا كبيرا من الدقة

والإحكام والمحافظة على سلامة العبارة، وهذه اللغة المحكمة لها أصل - كما أسلفنا - فى قصة «تلك الرائحة» فى ذلك المستوى الثانى الذى أسماه الأستاذ العالم بالمستوى الحلمى أو الغنائى أو التفجيرى الذى يأتى فى شكل ذكريات يغلب عليها الطابع الانفعالى أو فى شكل تأملات يغلب عليها الطابع العقلى [٨]. وتبلغ لغة هذا الجزء حد الشاعرية أحيانا، لكن الكاتب لا يلبث أن يعود إلى طريقته السردية - يقول مثلا: «كانت عيناها نجمتين فى فضاء ساكن. وكنت سابحا فى الفضاء، ضائعا. وكان بالليل عندما التقت عيوننا» (ص٤٧) وانظر كيف كسر هذا التداعى الشاعرى بكلمتى «وكان بالليل»

الرواية بين القهر والإدانة

إن إشكالية الموضوع (أو التيمة Tema) فى قصص صنع الله إبراهيم لا يكتنفها الكثير من الصعوبات. ذلك أن دراسة رواياته جميعا منذ «تلك الرائحة» حتى «بيروت.. بيروت» تحملنا بسهولة نحو اكتشاف الموضوع المركزى الشامل، أو المحور الرئيسى الذى يمثل العمود الفقرى لكل أعماله الروائية. هذا المحور هو «القهر»، وحوله تدور كل حلقات الموضوع عند صنع الله إبراهيم.

وفى قصة «تلك الرائحة» يتبدى القهر فى مستويات ثلاثة:

المستوى الأول هو المستوى السياسي، والثاني هو المستوى الاجتماعي، والثالث هو المستوى الفردي، وثمة علاقة جدلية تربط بين هذا المستويات الثلاثة يتولد عنها هذا العالم القبيح المخيف الذي يثير الرعب والتقزز في آن. وبتعبير آخر فإن هذه المستويات تتداخل وتتفاعل لكي تشكل هذا العالم القبيح.

فالقهر السياسي هو الذي أدى إلى دخول البطل السجن، ومكث فيه مدة طويلة دون ذنب جناه اللهم إلا مخالفته لأصحاب السلطان في الرأي. والقهر الاجتماعي هو الذي اضطره أن يعود ليبيت مرة أخرى في زنزانة قسم البوليس ، ويحشر في حجرة ضيقة مليئة بالبق ضمن زمرة من المسجونين والمقبوض عليهم يمارسون بعضهم مع بعض بالقهر أحط صور الرذيلة ويمثلون بذلك أقسى صور القهر الفردي. ويفتتح المؤلف روايته بحوار فيه دلالة واضحة على القهر الاجتماعي ودلالة ضمنية ثم واضحة على القهر السياسي: «قال الضابط: ما هو عنوانك؟ قلت: ليس لي عنوان. تطلع إلى في دهشة: إلى أين ستذهب أو أين تقيم؟ قلت: لا أعرف. ليس لي أحد. قال الضابط: لا أستطيع أن أتركك تذهب هكذا. قلت: لقد كنت أعيش بمفردي. قال: لابد أن نعرف مكانك لنذهب إليك كل ليلة. ليذهب معك عسكري». فسؤال الضابط له عن العنوان معناه أنه خارج لتوه من السجن. وكان المفروض أن يبدأ في استنشاق نسيم

الحرية، لكن ثمة قهرا آخر يقف له بالمرصاد هو وضعه الاجتماعي وغربته فليس عنده مكان يأوى إليه. ولا يتركنا الكاتب نستنشق نحن الآخرين نسيم هذا الأمل فى الحرية فيذكرنا بسرعة بأن هذه الحرية سوف تظل منقوصة حتى لو وجد مكانا يأوى إليه، لأن العسكرى لابد أن يعرف مكانه ليذهب إليه كل ليلة، ويتأكد من التزامه بالأمر الصادر بتحديد إقامته من غروب الشمس إلى طلوعها كل ليلة. وهذا ما سوف يحدث بالفعل فعندما أخذته أخته فيما بعد، إثر خروجه من الحجز، ووجدت له حجرة يقيم فيها فى مصر الجديدة ظل العسكرى يمر عليه فى كل ليلة ويوقع فى دفتر ثم ينصرف.

وصنع الله إبراهيم يصنع كل مفاتيح الرواية فى سطورها الأولى. فمنها أيضا سوف نكتشف أن البطل – أو الأنا السارد – غريب عن أهله وعن أقرب الناس إليه. فعندما ذهب مع العسكرى إلى بيت أخيه – الذى لم يحدد له اسما – عله يجد المأوى عنده. قابله أخوه على السلم وأخبره أنه مسافر ولابد أن يغلق الشقة، فتوجه إلى صديقه – لم يعين اسمه أيضا – عله يجد عنده ما لم يجده عند أخيه فقال له إن أخته هنا ولا يستطيع أن يقبله. هو إذن إنسان مطرود منبوذ غريب. ولعل صنع الله إبراهيم كان متأثرا فى رسمه لهذه الشخصية بما قرأه فى أدب ألبير كامى، وخاصة رواية «الغريب» ومسرحية «سوء تفاهم» – ففى هذه المسرحية ينزل البطل فى النزل المملوك

لأمه وأخته ولا تتعرفان عليه، ثم تطمعان فى ماله حتى وصل الأمر إلى قتله، وبعد ذلك عرفت الأم أن الذى قتلته هو ولدها. هنا أيضا نجد بطل « تلك الرائحة» غريبا معزولا، وأقرباؤه والناس من حوله بلا أسماء، وحتى إن كانت لهم أسماء فليس لهم ملامح. وحتى أمه ماتت قبل أن يذهب إليها بأيام ولم تكن تحب أن ترى أحدا من ذويها. أما علاقاته بهؤلاء جميعا (٩) وبالآخر بشكل عام فهى علاقة سطحية متهرئة تتمثل فى بعض الزيارات العابرة أو بعض التخيلات أو اللقاءات الجنسية التى لا تشبع رغبة ولا تنتهى نهاية طبيعية، مما يضطره للجوء إلى صورة أخرى من صور القهر هو القهر الجنسى المتمثل فى الاستمناء. وهذه الصورة تتلاقى مع صور القهر الأخرى التى تتم فى الحجز أو فى المعتقل، وهى الصورة البشعة التى عرضها المؤلف فى الصفحات الأولى حيث يكون البرىء أو الضحية نائما ويفيق من نومه بعد أن يكون كل شىء قد انتهى.

وثمة وجه آخر لشخصية البطل تحدث عنه الأستاذ محمود العالم هو أن البطل أو «الأنا السارد» كما يسميه، رغم أنه محور الرواية كلها إلا أنه محور يتحرك ولا يحرك على عكس إله أرسطو الذى يحرك ولا يتحرك إنه لا يكاد يدير حديثا أو يعمق حوارا أو يعبِّر عن رأى أو يحرك حدثا أو يفعل شيئا غير الزيارات للأهل والأصدقاء والمعارف – حتى الجنس كان يحققه فى شكل ملامسة خارجية، دون

إشباع كامل أو فى شكل عجز عن الممارسة أو فى شكل ممارسة ذاتية استمنائية، ولكنه كان فى بحث دائم عنه كشكل من أشكال التحقق الذاتى والخلاص.(١٠)

وفى رأيى أن كل هذا يعود ، فى المقام الأول، إلى القهر: القهر الذى أحس به فى السجن، وأحس به بعد خروجه منه، وراَه يمارس بأشكال مختلفة وصور متعددة فى كل مكان ذهب إليه.

والرواية فى مجملها إدانة للأوضاع التى بلغت بنا هذا الحد من التدهور والانحدار. وفى كثير من الأحيان تأتى الإدانة واضحة صريحة فى شكل مقابلة بين الوضع الحالى وأوضاع الماضى، والأخيرة تأتى – عادة – فى المستوى الثانى للغة الذى تحدثنا عنه– وفيما يلى مقابلة من هذا النوع:

يقول فى صفحة ٥٦: «وواصلت السير، فعبرت شارع عدلى، ثم ثروت ومضيت فى اتجاه شارع سليمان ثم سرت فيه حتى الميدان. وكانت مياه المجارى تملأ الأرض والمضخات منصوبة فى كل مكان تحملها من داخل الحوانيت إلى الشارع. وكانت الرائحة لا تطاق». وبعد ذلك بأسطر قليلة (ص ٥٧) يقول: «وكنا نأتى بالترام، ونأخذه من الميدان قبل أن يتحول إلى شارع الظاهر. وكنت أحب هذا الشارع الهادىء لأنه كان مليئا بالأشجار التى تتعانق أغصانها فوقه، فى المنتصف، فتحجب عنه الضوء.. الخ»

وهذه الإدانة الصريحة المباشرة سوف تصبح إحدى اللوازم فى قصص صنع الله إبراهيم. وقد جاء فى رواية «بيروت.. بيروت» قوله لصديق لبناني: «أنت أسعد حظا منا فى القاهرة، فنحن لا نحصل على دقيقة واحدة من المياة النقية، فضلا عن انقطاع المياة الملوثة نفسها معظم النهار» (ص٢٨) . وقوله: «الناس ملاحقون بطوابير الخبز والسجائر والدجاج، بالأوبئة والضجة والقذارة، وبانقطع المياه والكهرباء والتليفون، بالمواصلات المستحيلة، وبسباق التظاهر. الواحد منهم يتبعثر كل صباح عدة مئات من القطع ويعجز عن لم نفسه فى المساء مرة أخرى. حتى الكرامة الوطنية لم يعد لها معنى عندهم. فماذا تنتظر منهم؟ ثم إن عبد الناصر قتل فيهم كل قدرة على العمل الجماعى». (ص٥٦)

وهكذا تأتى روايات صنع الله إبراهيم واحدة بعد الأخرى فتكشف عن القهر الذى عانى – ومازال يعانى – منه الإنسان العربى وفى اعتقادى أننا عدنما نؤرخ حضاريا واجتماعيا لهذه الفترة فإن قصص صنع الله إبراهيم سوف تكون أحد المصادر الهامة التى لابد أن نرجع إليها كى نبحث عما أصاب الإنسان المصرى والعربى من تدهور فى كل جوانب حياته.

هوامش

١ – انظر كلمة صنع الله إبراهيم، «على سبيل التقديم» الطبعة الكاملة للرواية التى صدرت عن دار شهدى بالقاهرة عام ١٩٨٦

٢ – انظر فى ذلك مقالنا بمجلة «البيان» الكويتية، العدد ١٩٤، مايو (أيار) ٢٩٨٢ تحت عنوان «جيمس جويس وثورته الأدبية فى فن القصة»

٣ – نقلنا هذه الفقرة من مقدمة صنع الله إبراهيم المذكورة.

٤ – انظر مقالنا المذكور بمجلة «البيان».

٥ – انظر مقالنا بمجلة «العربى»، اكتوبر ١٩٨٧ تحت عنوان «فن القصة المعاصر فى أمريكا اللاتينية».

٦ – المقدمة المذكورة ص ١٢.

٧ – المقدمة المذكورة ص ١٠ – ١١

٨ – انظر محمود أمين العالم، «ثلاثية الرفض والهزيمة» دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم «تلك الرائحة»، «نجمة أغسطس»، «اللجنة»، دار المستقبل العربى ص ٥٠ .

٩ – انظر «الأنا والآخر» ص ٤٤ دراسة محمود أمين العالم المذكورة

١٠ – المصدر السابق ص ٤٧.

"بيروت بيروت" والبطل الحديد

فى الرواية العربية

صنع الله إبراهيم واحد من أبرز كتاب جيل الستينيات، جيل جمال الغيطانى ويوسف القعيد ومجيد طوبيا وعبد الحكيم قاسم وإبراهيم أصلان وسواهم الذى يمثل مرحلة من أهم مراحل التطور الروائى فى أدبنا العربى الحديث. وهو جيل لديه وعى كبيرا بأصول الفن الروائى وإتجاهاته، ويؤمن إيماناً قوياً بقيمة التجديد الخلاق القائم على أسس متينة. وهؤلاء الكتاب – فى رأيى ورأى الكثيرين – يمثلون مدرسة نجيب محفوظ الحقيقية، ذلك أن نجيب محفوظ يعد – بحق – معلم المبدعين لامعلم الأتباع. وبالرغم من أن جميع أفراد هذا الجيل يجمعهم إيمان واحد بقية التجديد فى الفن إلا أن كلا منهم يتميز بإبداعه الخاص، بل إن هذا الإبداع يأتى شديد الخصوصية والتميز لكنه على أية حال يندرج فى إطار ما نسميه «مرحلة النضوج فى الرواية العربية»، وإذا كان إنتاج جمال الغيطانى قد جاء أصيلا متميزاً، وبالأخص فى روايته الشهيرة «الزينى بركات» فإن إنتاج صنع الله إبراهيم أيضاً يوصف بالألاصالة والتميز. وفى

هذا المقال سوف نحاول أن نبين ما تنطوى عليه رواية «بيروت بيروت» من خصوصية، وما تشتمل عليه من تجديد واع وإدراك عظيم لأصول التجربة الفنية بالرغم من تحطيمه للقواعد التقليدية للفن الروائي.

ورواية «بيروت بيروت»، كما يصفها الكتاب والقراء على حد سواء، شاهد على مأساة الإنسان العربي في السنوات الأخيرة، فضلا عن أنها بمثابة توثيق للحرب الأهلية اللبنانية. ولكن يبدو أن مؤلفها لم يكن يقصد إلى ذلك عندما بدأ فى كتابتها. ففى المقابلة التى أجرتها معه السيدة: سارة ونشرت فى مجلة «الدوحة» (١) طرحت عليه السؤال التالى: «ألا تعتقد أنها صدمة لقارىء روايتك «بيروت بيروت» أن يعرف أن الدافع الأساسى لكتابتها هو محاولة معرفة التاريخ الخاص لامرأة لبنانية عرفتها، أم أنك مغرم فعلا أن تكون علاقتك بقارئك علاقة استفزاز؟» ، فأجاب صنع الله إبراهيم: «هذه هى الحقيقة ببساطة شديدة، إنها مسألة تبدو مضحكة، ولكن ذلك ما حدث فعلا: عندما بدأت العمل كان الحافز الأساسى محاولة استكشاف العالم الداخلى الخاص لامرأة معينة، ولم يكن أكثر من ذلك، ولم يكن فى ذهنى أبدا أن أصنع توثيقاً للحرب الأهلية. بل لم أعرف أصلا أن هناك مادة تسمح بذلك. ولكن عندما بدأت العمل أردت تكوين خلفية للشخصية وهى كما قلت امرأة لبنانية، لكنى -

فى الأصل – لم أكن مهتماً بالمشكلة اللبنانية كمشكلة. كان هناك فحسب متابعة لبعض التفاصيل الخاصة. رأيت ضرورة تكوين خلفية قررت أن أفهم المسألة كلها. هذه هى الحقيقة ببساطة. وبدون محاولة منى لرفع شعارات وادعاء أننى أردت الكتابة عن الزمن الذى عمد بالدم، أو عن الأمل العربى، و.. أنا شخصياً لا أستطيع الكتابة عن موضوع إلا إذا هزنى فى جزء خاص جداً وذاتى جداً وحميم جداً».

ويبدو أن الأعمال الفذة فى تاريخ الفكر والأدب والفن تأتى فى كثير من الأحيان بطريق الصدفة المحضة: فرواية دون كيشوت التى كتبت فى نهايات القرن السادس عشر الميلادى وأثارت خيالات الكتاب والقراء وما زالت تثيرها حتى الآن جاءت أيضاً عن طريق الصدفة. فعندما بدأ ميجيل دى سرفانتيس (١٥٤٧ – ١٦١٦م) فى كتابتها كان كل هدفه أن يسخر من قصص الفرسان المغرقة فى شطحاتها وخيالاتها. ولذلك اختار فارسه «دون كيخوته دى لامانشا إنساناً فقيراً نحيلا هزيلا من إقليم «لا مانشا»، فيه لوثة من عقل، واختار له حصاناً أعجف لا يكاد يختلف عن صاحبه فى هزاله وضعفه، واختار له تابعاً «سانشو بانصا» قصير القامة، كبير البطن، سوقياً، سيء الهندام. يقدم فى هيكله ومنظره صورة تتناقض تماماً مع صورة سيده الطويل الهزيل. كان كل هدف سيرفانتيس أن يجعل الناس تمقت هذه القصص التى كانت تمثل فى ذلك الحين ما تمثله

المسلسلات التليفزيونية الهابطة «المطوطة» فى زماننا الحالى، ولكن ما فعله سرفانتيس فى هذه القصة - ولم يخطر على بال - هو أنه قدم أعظم نموذج للقصة الفذة، التى توارى فيها الهدف الأساسى (الفانتازيا السطحية لقصص الفرسان) ليفسح المجال للتحليل العميق لجوانب النفس الإنسانية.

ورواية «بيروت بيروت» تفجر أو تحطم الحدود التقليدية المعروفة للرواية، بحيث يُفاجأ القارىء أنه أمام قص من نوع جديد لم يألفه من قبل. ومن العناصر البارزة فى هذا الصدد ما يلى: -

(أ) تخلو القصة من نمط الرواية التقليدية التى تقوم على عقدة تدور حولها الأحداث ثم تنفرج فى النهاية عن حل. صحيح أنها لا تخلو من عنصر الحكاية: فالكاتب المصرى الشاب (لم يذكر اسمه) يغادر القاهرة عن طريق المطار متوجهاً إلى بيروت، وهناك فى بيروت يلتقى بصديق قديم (وديع مسيحة) كان زميلا له فى مرحلة الدراسة، وكان الكاتب يهدف من وراء هذه الرحلة إلى مقابلة الناشر عدنان الصباغ كى يتفق معه على نشر كتاب فيه كثير من الإباحية والجنس، لكنه يقرأ فى الصحف بعد قدومه بساعات قليلة أن دار الصباغ قد تعرضت لعملية نسف من تلك التى تقع فى بيروت يومياً، ومن ثم قرر أن يعرض نسخ المخطوط على عدد آخر من الناشرين. وفى هذه الأثناء وجد له صديقه وديع مسيحة عملا يمكنه من البقاء

فى بيروت لمدة أطول، إذا عرض عليه كتابة التعليق على فيلم وثائقى تقوم بإخراجه شابة مسيحية متمردة تدعى انطوانيت فاخورى نذرت نفسها للدفاع عن القضية الفلسطينية عن طريق السينما، وهى فتاة «من النوع الذى يسمى بالتقدمى النظيف، أى الذى ما زال غارقاً فى مثاليات حمقاء» (الرواية ص ٥٠). وكان لابد أن يشاهد الفيلم قبل كتابة التعليق. وبالفعل جلس لمشاهدته على امتداد ستة فصول أو مشاهد، ومقدمة. تتناثر ضمن سياق الأحداث فى الرواية (من ص ٧٧ حتى ص ٢٠٨)، وتكون هذه فرصة أو بالأحرى حيلة من الحيل الفنية التى يلجأ إليها المؤلف لتسجيل الأحداث المضطربة للحرب الأهلية اللبنانية وللعالم العربى. وفى نفس الوقت الذى بدأ فيه اتصال الكاتب الشاب بأنطوانيت بدأت أيضاً معرفته بلمياء الصباغ زوجة الناشر عدنانا الصباغ الذى غادر بيروت إلى باريس وترك لزوجته الإشراف على أمور الدار، ومن هنا يتفرع خط الحكاية إلى فرعين رئيسيين: أحدهما يواصل الخيط مع أنطوانيت ومشاهد فيلمها والثانى هو متابعة موضوع نشر الكتاب مع لمياء وتوثق العلاقة بينهما وما يتخلل هذين الخيطين من تسجيل للأحداث فى بيروت، وبخاصة تعرض الكاتب الشاب لعملية اختطاف خلصته منها مخابرات الجيش أو ما يسمى بالمكتب الثانى. وبعد سلسلة أخرى من الأحداث واللقاءات مع لمياء يحمل حقيبتيه ويلقى نظرة أخيرة

حوله، ثم يطفىء النور، ويغادر المسكن متوجهاً إلى المطار حيث استقل الطائرة وعاد من حيث أتى. هذا هو خيط الحكاية فى الرواية لكنه يكاد يضيع فى زحام تسجيل الحوادث اليومية العربية وأخبار الحرب الأهلية اللبنانية ووثائقها وجذورها التاريخية والاجتماعية والحضارية. ورغم ذلك فإن ثمة توازنا فنيا دقيقا بين خيط الحكاية هذا (حيث المتعة والتشويق وجذب الانتباه) وبين الخط التوثيقى الذى يدخل فى نسيج الرواية منذ البداية حتى النهاية ويعطى لهذه القصة طابعاً فريداً وأصيلا، ويجعلها مؤهلة لأن تصبح من القصص الرائدة فى عملية التطور العملاقة للرواية العربية. كما أن نوع الحكاية فى هذه القصة يختلف تماماً - كما ذكرنا عن النمط التقليدى فالحكاية هنا فى غاية البساطة (كاتب شاب ذهب للبحث عن ناشر فى بيروت) وتبدو وكأنها غير مقصودة لذاتها، وإنما هى مجرد قالب فنى يصب فيه الكاتب ما يجرى من أحداث على الساحتين العربية واللبنانية.

(ب) ومن الخصائص البارزة الفريدة لهذه الرواية أنها تضع القارىء فى خضم الأحداث العربية واللبنانية والفلسطينية، ويتم ذلك باستخدام وسائل فنية (تكنيكية) متعددة مثل الحوار أو قراءة الجريدة أو سماع الراديو أو مشاهدة التليفزيون أو مشاهدة فصول الفيلم الذى تخرجه أنطوانيت أو من خلال الكتب والوثائق. ويبدع

الكاتب فى توظيف هذا الوسائل لخدمة السياق الفنى فى الرواية بحيث تبدو جميعها حلقات متصلة فى سلسلة مترابطة بمهارة وحذق. فمن أمثلة الحوار ذلك الحديث الذى دار فى أول لقاء بين الكاتب الشاب وصديقه وديع مسيحة وسأله الأخير عن الأحوال بصفة عامة فى القاهرة فأجاب: «التطبيع مع إسرائيل يسير إلى الأمام وبالمثل ارتفاع الأسعار وانهيار الخدمات. النهب فى اتساع. وعدد المليونيرات ازداد عدة مئات. (الرواية ص ٢٤). ومنه أيضاً قوله لصديقه: «أنت أسعد حظاً منا فى القاهرة. فنحن لا نحصل على دقيقة واحدة من المياة النقية، فضلا عن انقطاع المياه الملوثة نفسها معظم النهار». (الرواية ص ٢٨)، ومنه أيضاً الحوار بين أحد البنانيين (صفوان ملحم) وبين الكاتب الشاب، حيث سأله الأول:

– لم تحدثنى عن الحال فى مصر. أنت تعرف أنى لم أرها منذ عشر سنوات .

قلت:

– لن تتعرف عليها لو رأيتها الآن. فكل شيء تغير فى هذه السنوات العشر.

الهواء نفسه على رأى بعضهم.

سألنى:

– كيف؟

قلت:

– الشوارع ازدحمت بالسيارات الفاخرة والمبانى السوبر لوكس وبالحفر والأتربة والقاذورات والأجانب. المتاجر امتلأت بالسلع المستوردة والأطعمة الفاسدة، والصحف بالأكاذيب، ومياه الشرب بالديدان الحية.

قال:

– والناس كيف يسكتون على ذلك؟

قلت:

– الناس ملاحقون بطوابير الخبز والسجائر والدجاج، وبالأوبئة والضجة والقذارة، وبانقطاع المياه والكهرباء والتليفون، وبالمواصلات المستحيلة، وبسباق التظاهر. الواحد منهم يتبعثر كل صباح عدة مئات من القطع، ويعجز عن لم نفسه فى المساء مرة أخرى. حتى الكرامة الوطنية لم يعد لها معنى عندهم. فماذا تنتظر منهم؟ ثم إن عبد الناصر قتل فيهم كل قدرة على العمل الجماعى. (الرواية ص ٥٥ – ٥٦).

ويمضى الحوار على طول القصة بهذا النمط فيلتقط الأوضاع والأحداث من هنا ومن هناك. وعندما يستنفد الحوار أغراضه يلجأ إلى الجريدة مثلا فيقرأ فى عنوان رئيسى «عن اعتداءات إسرائيلية جديدة بطائرات الفانتوم وسكاى هوك على مدينتى صور والنبطية فى

الجنوب، راح ضحيتها ٣٣ قتيلا وجريحاً، وتهدم من جرائها ١٦ منزلا»، كما يقرأ عن نبأ وصول وفد عسكرى مصرى إلى السعودية فى زيارة سرية للتنسيق المشترك مع الولايات المتحدة.. الخ (الرواية ص ٢٩). أو يلجأ إلى الإذاعة والتليفزيون بل إن مشاهدة معرض للصور الشخصية الفوتوغرافية تجعل المؤلف يخوض فى أدق التفاصيل عن الشخصية اللبنانية وجذورها التاريخية والحضارية وتأتى الوثائق فتمده بفصل كامل (الفصل رقم ٧ من ص ٥٧ ص ٧٠) عن تاريخ المشكلة اللبنانية حيث يقول: «على أنى كلما تتبعت أحد الخيوط انتهى بى إلى الانقسام الطائفى الشامل، الذى ينفرد به لبنان بين البلاد العربية فاللبنانيون، الذين لم يزد عددهم فى يوم من الأيام عن ثلاثة ملايين نسمة تتوزعهم قرابة العشرين طائفة، على رأسها الشيعة والسنة والدروز، ثم الموارنة والكاثوليك والروم الأثوذكس، والأرمن والسريان (كاثوليك وأرثوذكس)، ثم البرتستانت والأشوريون واليهود. وتسيطر على هذه الطوائف مجموعة محدودة من العشائر والعلائلات، تتوارث نفوذها جيلا بعد جيل، وكأنما لبنان بلد «تجمد» عند لحظة من لحظات العصور الوسطى». (الرواية ص ٥٧). أما مشاهد فيلم أنطوانيت فتأتى مبعثرة فى ستة فصول ومقدمة من صفحة ٧٧ حتى صفحة ٢٠٨، وتبلغ جميعها حوالى ٧٣ صفحة موزعة على النحو التالى: المقدمة (٩ صفحات)؛ الفصل الأول

والفصل الثانى (٢٨ صفحة)؛ الفصل الثالث (٩ صفحات)، الفصل الرابع (١٠ صفحات)، الفصل الخامس (٧ صفحات)، الفصل السادس (١٠ صفحات) وهى جميعها مكتوبة بحروف أصغر من الحروف المطبوعة بها القصة. ولعل هذا هو الذى حمل الناقد الكبير الدكتور على الراعى على أن يقول «إن القارىء يمضى فى القراءة حتى يصل إلى نقطة ما فيشعر أنه قد بلغ حد التشبع فى قبول ما تحكى الرواية من أحداث لبنان». وأن يقول: «فى موضع ما من الرواية - يتفاوت. لا ريب، حسب قدرة كل قارىء على الاستيعاب - يشعر المرء أنه قد شبع، وأن الإصرار على رواية كل ما حدث فى الحرب اللبنانية لا يخدم الغرض النبيل الذى يسعى العمل إلى بلوغه، إذا شاء أن يظل عملا روائيا». ثم يتساءل الناقد الكبير: «ترى هى سعى صنع الله إبراهيم إلى شكل فنى جديد تكون الرواية مجرد واحد من عناصره. كما تخيل برناردشو شكلا فنياً جديداً للمسرحية تكون الدراما عنصراً فيه وحسب، إلى جانب ما تقدم ذكره من عناصر؟ (يقصد الأحداث الروائية وتصوير الشخصيات، وتحليل الدوافع، وتسجيل اللحظات الحاسمة، والجرأة الشديدة التى يضمن بها موضوعه توظيفاً فنياً للجنس بوصفه أحد المكونات الرئيسية للرواية المعاصرة). ثم يختم الدكتور الراعى رأيه فى هذا الصدد بأنه كان من اللازم على الكاتب أن يبذل جهداً حتى لا يحمل العربة

فوق طاقتها. «الخطأ هنا هو خطأ فى تقدير كم الحمولة - إذا شئنا أن نستمر فى هذه الاستعارة - وفى ظنى أن «بيروت بيروت» حملت فوق ما كان ينبغى أن تحمل » (٣).

ونحن نختلف مع رأى أستاذنا الدكتور على الراعى لأسباب منها - بالإضافة إلى ما يرد عرضاً فى تحليلنا للرواية - ما يلى: -

١ - هذه الرواية - كما أسلفنا - غير تقليدية، ومن ثم فإنها لا يمكن أن تقرأ أو تحلل وفقاً لمعايير وأحكام تقليدية.

٢ - أن وثائق الفيلم جزء من بناء الرواية. وهى داخلة ضمن النسيج الفنى العام. كما أنها تشكل جزءاً من تيار القص المتبلور فى ذهن الكاتب بمعنى أنها لم تعد مجرد خلفية للأحداث وإنما دخلت فى صميمها كى تبرز بشكل فنى المأساة الراهنة التى يعيشها الإنسان العربى، ولعل هذا هو الذى دفع المؤلف لأن ينوع من أساليب تكنيكه الروائى فيحيل إلى الجريدة. أو الإذاعة والتليفزيون أو الكتب والوثائق أو الصور الفوتوغرافية أو مشاهد الفيلم كما رأينا، ويصهر كل هذه العناصر فى بوتقة واحدة مع عنصر الحكاية، وتكون المحصلة النهائية ذلك العمل الروائى التسجيلى الفذ عن الأحوال المتردية المضطربة للمشكلة اللبنانية خاصة وللوضع العربى عامة.

وتلعب مشاهد الفيلم دوراً كبيراً فى إبراز المأساة العربية، ولذلك

نراها متنوعة بشكل يبعث على الدهشة: فمن أغانى فيروز، إلى بعض أقوال قادة إسرائيل مثل قول مناجم بيجن «إن قلوبكم أيها الإسرائيليون لا يجب أن تتألم وأنتم تقتلون عدوكم، ولا ينبغى أن تأخذكم بهم شفقة طالما أننا بعد لم نقض على ما يسمى بالحضارة العربية التى سوف نبنى حضارتنا الخاصة على أنقاضها» (الرواية ص ٨٥) أو قوله «اليهودى عندما يذبح فلسطينياً أو عربياً يتخلص من مخاوفه ويصبح جديراً بحمل رمز الذكورة» (الرواية ص ٨٤). كما نجد لقطات عن اجتماع الزعماء والرؤساء والقادة أو عن شوارع بيروت أو.. أو.. ألخ ألخ ولن نستطيع الأشارة إلى أى جزء، ولو قليل، من هذه اللقطات نظراً لكثرتها وتنوعها بشكل هائل. ومن ثم سنكتفى بالإشارة إلى ما جاء فى الفصل الرابع من الفيلم عن تسجيل شهادات النساء الناجيات من مذبحة «تل الزعتر» التى تمت تحت حماية السوريين. تقول أم على سالم (خمسون عاماً): «وأثناء الحصار استشهد لى خمسة أولاد فى المخيم. ولما خرجنا من الزعتر أخذت معى قمصان أولادى الشهداء علشان أشم ريحتهم الغالية.. وعرفت أنهم شحطوا زوجى بعد أن ربطوا كل رجل من رجليه بحبل وكل حبل بسيارة ومشوا بالسيارات». (الرواية ص ١٥٥). وتقول خزنة محمد صالح (٢٩ سنة): «.. ورأيت الانعزاليين يربطون حبلا حول عنق أحد الشبان وشنقوه ثم مشوا على جثته

بالسيارة فالتصق لحمه بالأرض. كل ذلك أمام زوجته الجريحة وأطفاله الصغار الذين لم يستطيعوا النطق بكلمة»، وتضيف: «سارت بنا السيارة قليلا ثم توقفت. وهنا رأيتهم يحضرون شابا اسمه محمد كروم وبعد أن أشبعوه ضرباً ربطوا رجليه بسيارتين فانقسم جسمه شطرين. أما زوجي الذى خرج عن طريق الجبل فلم نعرف عنه شيئاً حتى الآن». (الرواية ص ١٥٩).

أليس هذا هو ماحدث بعد ذلك فى مذبحتى صبرا وشاتيلا وإن تم هذه المرة تحت حماية الصهاينة بدلا من السوريين؟

(جـ) ومن الخصائص الفريدة لهذه الرواية أيضاً أنها تسمى الأشياء والأشخاص بأسمائها الحقيقية. وقد استطاع صنع الله إبراهيم ببراعة فائقة أن يستغل الأحداث العربية المعاصرة فى صياغة شكل جديد للرواية يستبدل الواقع بالخيال، حيث الواقع العربى أبلغ من أى خيال. ولا نظن أن أى كاتب مهما أوتى من قوة الخيال يستطيع أن يصنع عالماً فنياً أكثر درامية مما عليه الواقع العربى: فنحن العرب نعيش حالياً زمن السقوط والتردى، والكذب الذى ارتدى مسرح الصدق. والباطل الذى ارتدى ثوب الحق، كما نعيش عصر القهر والظلم والبهتان والتزييف والوحشية والطائفية. وقد التقطت ريشة صنع الله إبراهيم كل هذه المآسى والمثالب وشكل منها منظومة رائعة. الأشياء إذن والأشخاص بأسمائها

الحقيقية: بيروت والمذابح والكتائب وسليمان فرنجية وصائب سلام وكميل شمعون ومناحم بيجين وياسر عرفات وحافظ الأسد وصدام حسين وأنور السادات.. ألخ ألخ. بل إن المؤلف يذكر أحياناً بعض الأمور التى تذاع فى مجالس المثقفين مثل الحوار الذى دار بين الكاتب الشاب وصديقه وديع بشأن كتابة التعليق على فيلم أنطوانيت، إذ سأل الأول: ومن المنتج؟ من الذى يقف خلف الفيلم؟

- وماذا يعنيك من أمره؟

قلت:

- لا أريد أن أجد نفسى فى النهاية أداة بيد أحد الأنظمة

قال :

- وماذا فى هذا؟ هل تذكر صديقك عبد السلام؟ لقد وضع مجلداً عن سيرة القائد المعلم صدام حسين طبعت منه ملايين النسخ، فانهالت عليه الدنانير، ومن حسن حظه أن صدام حسين تخلص من أغلب رفاق النضال الذين ورد ذكرهم فى الكتاب. فتم سحبه من السوق. وعهد إليه بوضع كتاب جديد، وبذلك ضمن أن يصير غنياً عن الحاجة إلى الأبد. ثم هناك صديقك الآخر الذى أشهر إسلامه على يد القذافى. على أى حال الفيلم لا علاقة له بأى حكومة. المنتج هو مجموعة تعاونية من السينمائيين اللبنانيين الشبان». (الرواية ص ٥٠).

ولعل هذه هى المرة الوحيدة التى آثر فيها المؤلف أن يذكر أحد الأسماء صراحة واكتفى باسم شائع هو «عبد السلام» أو أشار إلى الآخر بصفة «الصديق»، وعلى أية حال فإن ما يهم فى هذه الحادثة هو فضح النزعة الانتهازية عند بعض المثقفين. وما هذان الشخصان إلا رمز صارخ لهذه النزعة. وكان بإمكان المؤلف أيضاً ألا يذكر صدام حسين أو القذافى صراحة لكنه لو فعل ذلك لخرج عن الخط العام للرواية خروجاً بيناً، وهذا الخط كما قلنا ملتزم بتسمية الأشياء والأشخاص بأسمائها الحقيقية. فهذه الرواية إذن تبدأ طريقاً جديداً وتؤصل شكلا فريداً، وهى فى هذا الجانب أيضاً تختلف عن روايات نجيب محفوظ ويوسف إدريس ويحى حقى وسواهم من كتاب الرواية السابقين.

(د) ومن مميزات هذه الرواية أيضاً أنها جريئة وصريحة جداً فى فضح الأنظمة العربية وشعاراتها الزائفة. ففى دائرة حول فقرة من مقال بتوقيع الصحفى «جيم هو جلان» فى صحيفة «واشنطون بوست» نقرأ: «أثبتت التحقيقات التى أجراها الكونجرس، عن طريق لجنة برئاسة السناتور فرانك تشيرش، مع بعض قيادات وكالة المخابرات المركزية الأمريكية، أن الملك حسين كان يتلقى أموالا من المخابرات الأمريكية. وبينما كان جمال عبد الناصر يحاول إسقاط النظام السعودى المحافظ فى الستينيات، استطاع كمال أدهم مدير

المخابرات السعودية وضابط الاتصال بينها وبين المخابرات الأمريكية، أن يجند بحرص السيد السادات، الذى كان نائباً لرئيس مصر فى ذلك الوقت. وفى إحدى المراحل كان السيد أدهم يزود السادات بدخل شخصى ثابت، وفقاً لما قاله مصدر مطلع رفض الإدلاء بتفصيلات». (الرواية ص ٢٠٠). والطائرة الخاصة للسادات التى زار بها القدس وثمنها ١٢ مليون دولار دفعت ثمنها السعودية (الرواية ص ٩٩). والرئيس السورى حافظ الأسد يقتل الفلسطينيين فى تل الزعتر وفى غيرها لكنه لا يتورع عن رفع الشعارت فيقول: «سوريا هى بلد الصمود. فمن كان مع الصمود يجب أن يكون مع سوريا. سوريا هى بلد التحرير، من كان مع التحرير يجب أن يكون مع سوريا . سوربا هى بلد الوطنية والتقدم، من كان مع الوطنية يجب أن يكون مع سوريا. سوريا هى بلد النضال الفلسطينى، من كان مع النضال الفلسطينى يجب أن يكون مع سوريا. كل كلام عن تحرير فلسطين من دون سوريا إنما هو جهل وتضليل للجماهير» (الرواية ص ١٤٩). وثمة عنوان لصحيفة إسرائيلية يقول: «القوات السورية قتلت من المخربين فى الأسبوع الماضى أكثر مما قتلت إسرائيل فى العامين الماضيين». (الرواية ص ١٢٤). وهكذا نجد الرواية لا تكاد تترك نظاماً عربياً دون تعرض أو فضح لممارساته الخاطئة ولعل المخطوط الذى حمله الكاتب الشاب للنشر فى بيروت

لأنه يحمل كثيراً من الجنس ومن التعريض بالأنظمة العربية هو نفسه تلك القصة التى كتبها صنع الله إبراهيم «بيروت بيروت».

(هـ) ومن خصائص رواية «بيروت بيروت» - وهو أمر أشار إليه الدكتور على الراعى - جرأتها الشديدة فى توظيف الجنس توظيفاً فنياً. ومعروف أن موضوعاً كهذا كان يمكن أن يثير ضجة هائلة. ولكنى لست أدرى هل من حسن حظ صنع الله إبراهيم أو من سوء حظه وحظ أبناء جيله والأجيال التى من بعدهم أن القراء فى مصر والعالم العربى أصبحوا قلة قليلة، بل لا أظن أن هناك قراء للأدب حالياً سوى من أدركتهم حرفة الأدب «بحق وحقيق». وأنا فى بعض الأحيان - بحكم عملى فى الجامعة - أوجه سؤلا كهذا لمئات من الطلاب أمامى: هل قرأ أحدكم كتاباً خلال الصيف الماضى أو هل قرأ كتاباً خارج المقرر؟ فلا أجد واحداً منهم يرد ولست أدرى ماذا حدث للقراءة وللقراء فى هذا الزمن الردىء؟ ومنذ فترة ليست بالبعيدة فى نهايات الستينيات والنصف الأول من السبعينيات عندما كان أبناء جيلى طلاباً فى المرحلتين الثانوية والجامعية كنت أجد الغالبية العظمى، من دخل منهم الجامعة ومن لم يدخل، تهتم بالقراءة بدافع كبير من الحلم والأمل والرغبة فى تحقيق الذات، كان الجميع يسارعون إلى اقتناء الكتب، ويتبادلونها بين بعضهم ولذلك التهمنا خلال هذه الفترة من حياتنا أعمال طه حسين وعباس العقاد وتوفيق

الحكيم ونجيب محفوظ وسواهم، وقرأنا أشعار شوقى وحافظ والسياب والبياتى وصلاح عبد الصبور.. ألخ أما الأجيال الحالية فالقراءة أصبحت أبعد ما تكون عن اهتماماتها وتفكيرها، ولو أن المرء عثر من بين مائة طالب مثلا على قارئين أو ثلاثة لرضى تمام الرضى وقال فى نفسه: «مازال هناك أمل». ولكن للأسف الشديد المائة طالب ليس فيهم طالب واحد قارىء. فليس بغريب إذن أن تصدر رواية كهذه فيها قدر كبير من الجنس ولا تثار حولها أى ضجة. ولعل مصير قصة كهذه الآن أصبح معلقاً بالصدفة، أى بأن تقع صدفة فى يد مخبر كذلك الذى وقعت فى يده قصة «ألف ليلة وليلة» واكتشف أن فيها جنساً وأنها خطر على الشباب فرفع «عريضة دعوى» ضدها فى المحكمة، وهنا هاج المثقفون وماجوا، وكانت هذه فرصة للتعريف «بألف ليلة وليلة» وخاصة أن المحكمة قد أدانتها وأدانت الناشر وجنحت لصف المخبر المذكور وإن كانت محكمة الاستئناف قد عادت فبرأتها.

كنت أتصور أن يحدث رد فعل ضد توظيف الجنس بجرأة غير معهودة فى رواية «بيروت بيروت»، وخاصة أننا نعيش فى مجتمع محافظ، بل وفيه طائفة كبيرة من المغالين فى التطرف، ولكن بما أنه لم يحدث شيء من ذلك فقد أكد هذا عندى الاعتقاد بأن المجتمعات العربية حالياً تكاد تخلو من القراءة. ولو أن هناك عدداً معقولا من

القراء لكان حظ جيل الستينيات أحسن مما هم فيه الآن بكثير، * إنهم - كما ذكرت فى البداية - يمثلون جيلا من أهم الأجيال الروائية، وهم المدرسة الحقيقية لنجيب محفوظ، لكنهم مازالوا حتى الآن شبه مجهولين وقد قارب عمر بعضهم الخمسين عاما، وإذا كان الجنس - كما يقول الدكتور الراعى - يمثل أحد المكونات الرئيسية للرواية المعاصرة فإنى أظن أن هذه المقولة تنطبق بشكل تام على الرواية الأوربية والأمريكية بعد أن وصل المجتمع الأوربى والأمريكى إلى نقطة «الحرية بلا حدود» فى موضوع الجنس أما المجتمع العربى فما زال مجتمعاً محافظاً شديد المحافظة، ومن ثم فإنه لأمر فى غاية الغرابة أن تصدر رواية مثل «بيروت بيروت» ولا تثير أى ضجة ومنذ فترة غير بعيدة (فى العشرينيات تقريباً) صدرت فى أوربا رواية جيمس جويس الشهيرة «أوليس»، وكانت جرئية جداً فى موضوع الجنس فصبت عليها اللعنات، وأصدرت المحاكم قرارات بتحريمها واعتبارها منافية للعادات والتقاليد والأخلاق، وقالت «إنه نص شديد البذاءة والفحش والدعارة وقلة الأدب، وهو جالب للقرف، وإن مجرد وصفه بالتفصيل أمر تعف عنه [٤] المحكمة». وقبل ذلك بنصف قرن تقريباً قالت المحاكم عن قصة «مدام بوفارى» للروائى

---

* كتبت هذه الدراسة فى منتصف الثمانينيات. أما الآن فى أواخر القرن العشرين فقد صار أفراد هذا الجيل ملء السمع والبصر.

الفرنسى جوستاف فلوبير : «إن فيها واقعية تعنى رفض كل ما هو جميل وكل ما هو حسن، وأحداثها منافية للآداب وللروح ثم إنها مخلة بالأخلاقيات العامة والعادات الطيبة». فالمجتمع الغربى إذن يستقبل القصص التى بها جنس على أنها عادية وطبيعية جداً فهذا شيء يتفق مع منطق الأمور وتطورها الطبيعى. أما نحن فبأى منطق نستقبل مثل هذه القصص فى «لامبالاة» تبلغ حد إثارة الغيظ؟ ألست معى إذن فى أنه منطق النائمين العازفين عن القراءة والثقافة الجادة، المشغولين بثقافة المسلسلات الهابطة إن صح أن نسميها ثقافة. ولعل القارئ يظن أنى ضد توظيف الجنس فى رواية صنع الله ولكن الحق أنى لا أريد أن أدلى برأى فى هذا الصدد الآن وأكتفى بأن أنبه إلى أن ثقافتنا حالياً أصبحت فى خطر هائل بعد أن انزوت تماماً، وأصبح المثقفون معزولين بشكل خطير حتى ولو أمسكوا مطرقة وأخذوا يدقون على رءوس الناس.

والجنس فى رواية «بيروت بيروت» يعطيك انطباعاً بأنه جزء من انفصام الشخصية وتعدد أوجهها وتناقضها فى عالمنا العربى المعاصر، فلمياء الصباغ، «الأنثى المتعددة المواهب، الباحثة عن صنوف اللذات»، كما يقول الدكتور على الراعى تبدو وفية لزوجها، وتعود إليه دائماً لكنها لا تطيق فظاظة الرجال وأنانيتهم وغرورهم، ولهذا تمارس السحاق مع فتاة أخرى - (جميلة)، والرجل اللبنانى

عندها حياته كلها تدور حول تسديد أقساط الديون، واللحاق بالسباق، وإنجاب ولد يحمل اسمه الكريم (الرواية ص ٢٥٨) ومن ثم فإنها تجد فسحة ومبرراً للتعرف على مثل الكاتب الشاب الذى جمعته بها فرصة نشر الكتاب، لكن العلاقة بينهما رغم جرأة الأوصاف الجنسية لم تبلغ حد الإيلاج إما لأنها تنقذ نفسها من هذا الموقف فى آخر لحظة أو لأن صاحبها يبدو وكأنه عاجز جنسياً، والتلون فى شخصية لمياء لا يختلف عن التلون الموجود فى شخصية أخرى: فرغم الصداقة الحميمة بين الكاتب الشاب وبين وديع مسيحة شك الأول فى أن صديقه هو الذى أبلغ عنه المكتب الثانى إبَّان عملية الاختطاف التى تعرض لها، وكان قد دار بينهما حديث عن وجود الإرهابى العالمى كارلوس فى بيروت، وعلم المكتب الثانى (مخابرات الجيش اللبنانى) بذلك فدبر عملية الخطف كى يحصل على معلومات تفيد فى العثور على كارلوس. فوديع مسيحة إذن صاحب مبدأ - كما يتضح فى أول الرواية عند لقاء الصديقين وتذكر أيام الصبا - ولكن لا بأس عنده من أن يتمشى مع الواقع ويصبح برجماتياً، ومثلما أصبح معظم الناس في العالم العربى كذلك يبحثون عن مصالحهم الخاصة وليذهب الآخرون إلى الجحيم.

(و) ومن خصائص رواية «بيروت بيروت» أيضاً أن البطل فيها غير محدد أو بتعبير آخر ليست من القصص التى يقال عنها إن

بطلها فلان أو علان وإنما تقفز الأحداث والخلفية السياسية والاجتماعية لتقوم بدور البطولة، فلا يمكن أن نقول إن الكاتب المصرى الشاب، الذى تعمد المؤلف إغفال اسمه، هو البطل، ويقال مثل ذلك عن لمياء وأنطوانيت فاخورى ووديع مسيحة. ذلك لأن دور كل منها يأتى فى مرتبة ثانوية بالنسبة للأحداث وكأنَّ المؤلف اتخذهم وسيلة للتعبير عن المضامين المبثوثة فى أنحاء الرواية وهذه الطريقة فى القص جديدة على الرواية العربية، وإن كنت أظن أنها ليست جديدة بالنسبة للآداب العالمية. ففى الثلاثينيات من هذا القرن نشر الكاتب الأمريكى جون دوس (٥) باسوس ثلاثيته التى تحمل أجزاؤها الثلاثة العناوين التالية«المتوازى الرابع والعشرون»،وقد نشر عام ١٩٣٠ و«١٩١٩» ونشر عام ١٩٣٢، والنقود العظيمة ونشر عام ١٩٣٦. وهذه الثلاثية تتناول العقود الأولى من القرن العشرين في الولايات المتحدة للأمة الأمريكية. والموضوع الذى تدور حوله هو النمو والتدهور فى المجتمع الرأسمالى المستغل. ومثلما يلجأ صنع الله إبراهيم فى رواية «بيروت بيروت» إلى ألوان متعددة من التكنيك – كما رأينا – نجد الكاتب الأمريكى يستخدم مجموعة من «ألوان التكنيك»، تدور حول أحداث مستمدة من حياة بعض الشخصيات التى تتوازى أفعالها أو تتقاطع، فى الوقت الذى تكون هناك خلفية للأحداث تأتى من «شريط الأنباء» الذى يقوم على المقالات الصحفية

وعناوين الصحف والإعلانات والأغانى الشعبية. وترد فى القصة أيضاً معلومات عن حياة بعض الشخصيات الأمريكية تصور الجو العام الأمريكى فى ذلك الزمن وما ساد فيه من فساد وضعف وانهزام وخيبة أمل. ولكن قصة جون باسوس تستخدم تكنيكاً آخر هو المعروف بـ «عين الكاميرا»، حيث تقدم هذه الكاميرا وجهة نظر المؤلف بالنسبة للموضوع المطروح من خلال بعض الصفحات التى تعتمد على «تيار الوعى» الانطباعى ولعل هذا هو ما جعل ذلك الكاتب الأمريكى يعد أحد طلائع ذلك الاتجاه المعروف بـ «تيار الوعى»

وهذه المقارنة بين قصة صنع الله ربراهيم وقصة جون دوس باسوس مجرد وجه للمقابلة، إذ لا ندرى هل قرأ صنع الله ثلاثية الكتاب الأمريكى أم لا؟ وهل قرأ كاتبنا العربى شيئاً أوحى إليه بهذا الشكل الجديد أم أنه اهتدى إليه بوحى من نفسه دفعته إليه ضرورة فنية؟. لا نستطيع أن نقطع برأى الآن فى هذا الموضوع، لكن حتى لو ثبت أن صنع الله إبراهيم قد أفاد من طريقة القص عند الكاتب الأمريكى المذكور أو غيره فلا نظن أن هذا يعيبه أو يقلل من قدره، مثلما لا يعيب نجيب محفوظ أنه كتب أعماله الواقعية، وبالأخص «الثلاثية» على نمط الواقعية المشهورة فى الآداب العالمية، إذ يكفى نجيب محفوظ فخراً أنه قرأ جوستاف فلوبير وهنريه دى بلزاك وتشارلز ديكنز وإميل زولا وتولستوى وتشيكوف وسواهم وأبدع فى

الأدب العربى روايات تجعله يقف فى صف هؤلاء العمالقة. ويكفى أيضاً صنع الله إبراهيم فخراً أنه - وأبناء جيله - قد واصلوا طريق التجديد بعد نجيب محفوظ ولم يتجمدوا عند مرحلة بعينها، بل أضافوا الكثير وعبدوا للفن الروائى طرقاً واتجاهات جديدة، تؤهله لأن يثير الاهتمام العالمى ويرفع عنا ستار العزلة الذى عانينا منه طويلا.

وقد كان الكاتب المصرى الشاب يعبر عن الحزن والأسى والحسرة فى أعماق كل عربى عندما سالت دموعه كالسيل حتى فشل فى إيقافها فترك لها العنان، وذلك عندما سمع، فى الحفل الذى ذهب إليه مع وديع وأنطوانيت كلمات أغنية سيد درويش العظيمة التى كتبها بديع خيرى منذ أكثر من ستين عاما:

«أهو دا اللى صار وأدى اللى كان
ما لكشى حق تلوم على
تلوم على إزاى يا سيدنا،
وخير بلادنا ما هوش بإيدنا.
قوللى عن حاجات تفيدنا،
وبعدها ابقى لوم على.
ما بدل ما يشمت فينا حاسد،
إيدك فى إيدى نقوم نجاهد،

واحنا نبقى شعب واحد،
والأيادى تكون قوية»
(الرواية ص ٢٥٣)

هذه هى رواية «بيروت بيروت». ولعل الزمن يمسح أحزان لبنان والمنطقة العربية، وتأتى أجيال تصبح هذه الحكايات عندها مجرد تاريخ، لكن المأساة سوف تظل محفورة فى قلب كل عربى، وستكون رواية صنع الله إبراهيم من أقوى الشواهد على هذه المأساة مثلما ستظل قصيدة «بيروت» لمحمود درويش أنشودة للمأساة يتغنى بها فى أسى أبناء هذا الجيل ومن سيأتى بعدهم من أجيال.

هوامش

١ – مجلة «الدرحة» ، العدد ١١٧، سبتمبر – أيلول ١٩٨٥.

٢ – عندما نشير إلى الرواية فإننا نعنى الطبعة التى صدرت عن «دار المستقبل العربى» بالقاهرة عام ١٩٨٤.

٣ – انظر مقال الأستاذ الدكتور على الراعى فى مجلة «المصور» الأسبوعية العدد ٤١٤٣ الصادر فى ١٢ ربيع الآخر ١٤٠٥ هـ الموافق ٤ يناير ١٩٨٥م، والمقال تحت عنوان «رواية صنع الله إبراهيم «بيروت بيروت».

٤ – عن جيمس جويس وقصة «أوليس» انظر مقالنا فى مجلة «البيان» العدد ١٩٤، مايو (أيار) ١٩٨٢ تحت عنوان «جيمس جويس وثورته الأدبية فى فن القصة».

٥ – جون دوس باسوس كاتب أمريكى، ولد فى شيكاغو عام ١٨٩٦، شارك فى الحرب العالمية الأولى. وقد نشر أول مجموعة قصصية له عام ١٩١٧ تحت عنوان «مبادرة رجل واحد»، كما نشر عام ١٩٢١ مجموعة أخرى تحت عنوان «ثلاثة جنود»، ونشر عام ١٩٢٣ مجموعة شوارع الليل. وله كتاب رحلات تحت عنوان «الشرق السريع» نشر عام ١٩٢٧. وقد كتب الشعر والدراسات الأدبية أيضاً، وإن كان أهم كتبه هو الثلاثية المذكورة، وله ثلاثية أخرى جمعت تحت عنوان «حى كولومبيا» ونشرت عام ١٩٥٢، وإن كانت أجزاؤها الثلاثة قد نشرت خلال عقد الأربعينيات، وله روايات أخرى مثل «الأيام العظيمة» (١٩٥٨) و «منتصف القرن » (١٩٦١).

رواية "شرف" والواقعية التوثيقية

عند صنع الله إبراهيم

إن هذه الرواية التى نشرتها دار الهلال بالقاهرة فى مارس ١٩٩٧ م تضم أنماطا من السرد نفصلها فيما يلى:

١ـ السرد القصصى : وهو الخاص بالقسمين ، الأول (من صفحة ٥ إلى صفحة ٢٣٥) ، والثالث (من صفحة ٤٦١ إلى نهاية الرواية صفحة ٥٤٣)

٢ـ السرد الوثائقى: وهى أوراق(رمزى بطرس نصيف (القصاصات) فى بداية القسم الثانى من الرواية (من صفحة ٢٣٩ إلى ٢٦٧).

٣ـ سرد السيرة الذاتية : وهى أوراق رمزى بطرس نصيف (مسودة لمذكرة الدفاع) فى وسط القسم الثانى من الرواية (من صفحة ٢٦٨ إلى ٣٣٦)

٤ـ السرد الحوارى : وهو عرض العرائس الذى أقيم بمناسبة ذكرى الانتصار العظيم فى حرب اكتوبر ١٩٧٣ أعده وأخرجه الدكتور رمزى بطرس نصيف. ويختم به القسم الثانى من الرواية، فى الصفحات من ٣٣٧ إلى ٤٥٧.

وقد تنوعت طرق السرد فى الرواية الحديثة والمعاصرة بشكل هائل، لدرجة أن النقاد اضطروا هم أيضا أن ينوعوا من

تنظيراتهم وأن يوسعوا من رؤاهم حتى يستطيعوا استيعاب كل هذه الطرق التى أحدثت نهضة حقيقية فى مجال الفن الروائى فى كل أنحاء العالم. والناظر إلى ما تنتجه المطابع من روايات حاليا فى شتى بقاع المعمورة، وما تتميز به الروايات من قوة وجاذبية وتشويق لا يملك إلا أن يقول: لقد صار هذا الجنس هو سيد الأجناس الأدبية بامتياز. «لعل أفضل تعريف لطرق السرد والأكثر شمولا، هو الذى أورده وعلق عليه الناقد المغربى د. حميد لحمدانى فى كتابه «بنية النص السردى» إذ يقول : «إن القصة لا تتحدد فقط بمضمونها ، ولكن أيضا بالشكل أو الطريقة التى يقدم بها ذلك المضمون ، وهذا معنى قول كيزر Wolfgang Kayser:

«إن الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة فى أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية» والشكل هنا هو الطريقة التى تقدم بها القصة المحكية فى الرواية، إنه مجموع ما يختاره الراوى من وسائل وحيل لكى يقدم القصة للمروى له » (١) ولاشك أن هذه الوسائل والحيل تتنوع، بل إنها متنوعة بالفعل فيما يقدم من روايات أصبحت تختلف فيما بينها اختلافا شديدا بحيث لم يعد فى وسع أحد أن يقول إن الرواية ينبغى أن تكتب على هذا

النحو أو ذاك. ولعل هذا ما قصد إليه جيرار جنيت G.Genette عندما قال : «كل حكى يتضمن سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغير - أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكون ما يوصف بالتحديد سردا NARRATION ، هذا من جهـــة ، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص ، وهو ما ندعوه فى يومنا هذا وصفا Description(٢).

وهذا التنوع فى السرد ربما كان هو العنصر الرئيسى فى لفت الأنظار إلى ما صار يسمى حاليا باسم «تداخل الأجناس الأدبية» وذلك أن هذه الأجناس التى كانت العلاقة فيما بينها سابقا تقوم على الانفصال غدت الآن نزاعة إلى الترابط والتعالق والتداخل . فالحوار الذى كان - على سبيل المثال - خاصا بالمسرح أصبح يمثل أحد المحاور المهمة فى الرواية، بل إن هناك روايات تقوم فى معظمها على الحوار . والشاعرية التى كانت من نصيب القصيدة الغنائية صارت قاسما مشتركا فى كل الأجناس الأدبية بما فى ذلك الرواية، والنفس الملحمى الذى كانت تتميز به الملاحم قديما أخذ مساحة واسعة فى روايات مهمة كتبت فى عصرنا الحالى .. وهلم جرا.ولهذا فإن كل أنماط السرد فى رواية «شرف » لها أدوار محددة فى بنائها . وسوف نرى ذلك بالتفصيل فيما بعد ويكفى الآن أن نقول

باختصار إن الأحداث التى عاشها شرف فى زنزانته مع أقرانه من السجناء وفى أتون الحياة داخل السجن تدخل فى بناء واحد منسجم مع أوراق الدكتور رمزى بطرس نصيف وعرضه للعرائس.

شرف: الجيل والفرد

اسمه بالكامل أشرف عبد العزيز سليمان . وقد تعودت الأم أن تناديه باسم «شرف» وهو من مواليد عام ١٩٧٤. ويلجأ المؤلف فى بداية الرواية إلى التلميح الممزوج بالسخرية (وهو أسلوب أجاده صنع الله ابراهيم فى هذه الرواية) ليعطينا فكرة عن الوضع الذى يعيش فيه شرف. ويختار الراوى وقتا يقع بين مسلسلين تليفزيونيين ، وبالتالى يكون الأب فى حالة عدم توازن (هكذانقرأ) فيستبدل نظارة القراءة بنظارة المشاهدة، ويتناول ورقة وقلما ويشرع فى تدوين مجموعة من حقائق الحياة يحفظها أشرف عن ظهر قلب. ويبدأ التمرين اليومى الذى كان يستهدف من بين أشياء أخرى، تقريع أفراد الأسرة (وخاصة الولد الكبير) وإشعارهم بالعبء الذى يمثلونه ، ومدى الجميل الذى يصنعه الوالد لهم عندما يجعل ٣٤٠ جنيها (راتبه الشهرى المضمون) تتحول إلى ٨٠٠ (النفقات الفعلية) ومحاولة إيجاد نوع من التوفير (فى آخر مرة تم شطب بند الجريدة اليومية على أساس

أنها لا تقدم غير مادتين : الكوارث وخطب الرئيس وهى مواد يقدمها التليفزيون بالتفصيل والألوان).. الخ (ص ٩).

ومن بعض المقتطفات التى وردت عرضا عن حياة شرف قبل دخوله السجن نعرف أنه حاصل على الثانوية العامة. (ص ٢١٠) ونعرف أن له أختا اسمها عايدة تزوجت مبكرا ولم تعرف السعادة لأنها اضطرت للسكنى قرب مصنع الكيماويات الذى يعمل فيه زوجها وأصيبت بالحساسية نتيجة الأبخرة المتصاعدة من المصنع. أما أخته الأخرى فاسمها فاطمة وتعمل فى بوتيك وخطبت عدة مرات دون أن تنتهى واحدة منها بالزواج (ص ١٨٥). أما عن أمه فهى الوحيدة التى دأبت على زيارته من آن لآخر فى السجن ، حاملة إليه بعض الأطعمة ، لكن الزيارات كانت تتأثر عادة بوضع الأسرة المادى ، وأخذت تقل مع استمرار فترة الحبس. ثم إن هذه الزيارات لم تنتظم إلا بعد أن كتب إلى أمه يطلب منها أن تطلب نقله إلى عنبر ملكى، بشرط أن تكون مستعدة لإحضار طعام له كل يوم أو يومين وأخذ الغسيل مرة فى الأسبوع، وقد رجاها فى هذه الرسالة أن تتأكد من براءته لأنه لم يسرق ولم يقتل بل كان يدافع عن شرفه . وهذه هى قصة دخوله السجن التى يفصلها المؤلف فى الفصل رقم ١، إذ تصادف أن قابل شرف مواطنا أجنبيا فى منطقة وسط البلد

بالقاهرة، عرض عليه (أى على شرف) تذكرة مجانية لدخول السينما ، وبعد انتهاء الفيلم استدرجه إلى شقته وحاول أن يقيم معه علاقة شاذة ولكن شرف رفض بقوة ودافع عن نفسه عندما حاول الآخر أن يحقق ذلك عنوة، وانتهت المعركة بإصابة الخواجة، مما أدى إلى حضور الشرطة وأخذ أشرف لاحتجازه متهما بالشروع فى قتل، وفى جلسة لم تستغرق ساعة عرضت خلالها قضايا كثيرة جدا سأله القاضى هل لديك محام ، أجاب بالنفى أعلن القاضى الحكم التالى:

قررت المحكمة استمرار حبس المتهم ٤٥ يوما وإيداعه السجن. ومن تلك اللحظة بدأ مشوار شرف فى الحجز، والذى فصّله المؤلف فى حوالى ٣٢٠ صفحة، أبرز خلالها كل ما لديه من معرفة وخبرة بالفن الروائى، لصنع عالم معقد تتشابك فيه الأحداث والشخصيات وتتنوع الأساليب ، وتمتزج المأساة بالسخرية بالملحة، وتتبدل النوازع فى حركة بندولية تجمع بين الخير والشر كما الحياة فى صخبها واضطرابها وتنوعها وكل هذا يجعل من قراءة هذه الرواية متعة حقيقية.

ومنذ الفصل رقم ١ سوف نلحظ أن شخصية شرف - الذى هو نموذج للغالبية العظمى من أبناء جيله - شخصية مزدوجة فالواقع الذى يعيشه شىء والأحلام التى تضطرب فى داخله شىء آخر.

ولهذا عندما سأله الخواجة أين يعيش، أخبره بأنه يعيش فى المعادى فى بيت له حديقة كبيرة، وأن له حجرة خاصة مدهونة بالزيت ونظيفة تطل نافذتها على شجرة ياسمين فيشم رائحتها طول الوقت وله سرير فى الركن، له وحده، أمامه ستارة ومكتب وخلفه دولاب فيه راديو ستريو وكاسيتات ولوحة الموناليزا على الجدار .. الخ (ص ١٧ ـ ١٨) . هذا هو أشرف الحالم، لكنه عندما راح فى تيار وعى بعد ذلك بقليل اكتشف أنه كان يكذب ، وأنه لن يستطيع شراء شىء وإلى الآن لم يتمكن من دخول الجامعة، ورائحة الياسمين التى ذكرها عندما تحدث عن المنزل هى الرائحة الدائمة» للخراء الذى يتجمع فى بئر أمام باب منزله وتأخذه شاحنة مرة فى الأسبوع (ص ١٩). وفى مكان آخر من الرواية (ص ١٨٧) نعرف من خلال حديث لأشرف مع أحد نزلاء السجن أنه يسكن فى منطقة تطل على ترعة أصبحت مقلبا للزبالة، وأن أهل المنطقة يشربون من مياه الطلمبات الجوفية رغم علمهم التام بأنها مختلطة بمياه الصرف الصحى.

ولكن أشرف ، على طول الرواية سوف يظل يحلم متجاوزا ولو فى الحلم، ذلك الواقع الذى كان يعيش فيه والواقع الحالى فى السجن. إنه يحلم بشقة جديدة فى حى راق، مجهزة بأفخم الأثاث ، ومعدة لاستقبال شلة الأصدقاء (انظر صفحتى ٦٦ و

٦٧) ويحلم بعودة حبيبته هدى إليه(ص ٨٧) وكان قد علم من أمه أنها خطبت لشخص آخر، ويستوقفه فى الجريدة إعلان عن ڤيلا فيها كل التجهيزات، إضافة إلى حمام سباحة، وتكييف مركزى (ص ٨٨) حدث هذا فى الوقت الذى كان أحد النزلاء واسمه بطشه يدبر له مقلبا انتهى بحضور الحارس المسمى «الدهشورى» الذى كال له - أى لأشرف - عددا من الصفعات على قفاه. وهكذا . وعلى قدر مأساة الواقع تأتى المفارقة بينه وبين الحلم قوية وعنيفة ولكن أشرف سوف يظل يحلم، وتتراوح أحلامه بين حلم جنسى يحقق له بعضا من الرغبة المكبوتة (انظر مثلا صفحة ١٢٤) أو حلم بالصعود فى سلم الحياة والترقى ، سواء تم ذلك من خلال الالتحاق بكلية الطب أو الجامعة الأمريكية أو من خلال العثور صدفة على فتاة يقيم معها علاقة قوية، ويعرف أنها كانت يتيمة وأنها استقرت عند أسرة مبسوطة تولت تعليمها، ثم تبدأ رحلة البحث عن أهلها ويتوصل إلى أنها ابنة أمير . وقد كافأه هذا الأمير بأن زوجه منها وجعله وكيلا لأعماله فى مصر (انظر صفحتى ١٥٦ - ١٥٧) الحلم إذن مخرج من الأزمة فى هذه الرواية، وهو أداة من الأدوات أو تقنية برع صنع الله إبراهيم فى استخدامها لإنتاج دلالات مفارقة فى هذه الرواية المشوقة.

ولشرف مجموعة من الخصائص أو السمات يمكن أن نجملها في : ١ـ أنه يعيش موزعا بين الواقع والحلم، وهذا ما تناولناه في السطور السابقة، وبالطبع فإن هذه السمة غالبة على حياة الطبقات الفقيرة المطحونة.

٢ـ أنه مثل كل الأجيال الجديدة من المصريين يجيد الانجليزية أكثر من العربية، وقد ظهر ذلك في محاولته الحديث مع الخواجة، صحيح أنه كان يتلعثم لكنه في النهاية كان يتمكن من الإبانة عن نفسه، وهذا شيء لن يستطيعه لو حاول أن يتكلم بالعربية الفصحى. ولعل هذا له أثر في اختيار الراوي لكلمات أجنبية، فبدلا من أن يقول: «كان الاختيار أمامه كالآتي»، يقول : « كانت الأوبشنز أمامه كالآتي » ، أو يقول : «استبعاد بعض الأيتمز » .. الخ ٣ـ ومن ذلك أيضا معرفته بالماركات الأجنبية فهو عندما ينظر إلى شخص مثلا يستطيع أن يحدد ماركات ملابسه بدءا من القميص وربطة العنق حتى الحذاء بل إنه يعرف اكسسوارات الملابس، وأسماء الملابس الرياضية وماركاتها، وماركات السيارات والفروق بينها. وهو يجيد اللعب التي تحتاج إلى ذكر كلمات أجنبية، وهو يلعبها الآن في السجن مع زملائه ، بعد أن كان يلعبها مع أخته وأمه وأولاد خالته في دمنهور . ومن هذه الكلمات صفحة كاملة تقريبا أوردها الراوي (ص ١٦٧)نقرأ

فيها أسماء نينا ريتشى ، كريستيان ديور ، شانيل ، كارفن، جيفينتشى لاروش لانفان ، تيد لابيدوس، باكورابان.. الخ.

وهذه بالطبع هى البضائع المنتشرة بالسوق، ويتعرف عليها ويحفظ أسماءها شرف وأبناء جيله أثناء تجوالهم فى الشوارع. ولاشك أن لكل جيل اهتماماته النابعة من واقع حياته، ولا يهم أنه يستطيع الحصول على هذه الأشياء أم لا ، المهم أنها تتغلغل فى أعماقه وتعيش فى خياله، وتشارك فى صنع رؤيته عن الحياة والناس. ٤- وشرف له معرفة واسعة كذلك بالأفلام الأجنبية، ولهذا كان فى بعض الأحيان يقص على القريبين منه من النزلاء قصص بعض الأفلام، ثم يسمع منهم قصص بعض الأفلام العربية.

٥- ولعل كل النقاط السابقة هى التى ساعدت على أن يكون لأشرف اهتمام خاص بالتفاصيل ، وهذا موجود على طول الرواية، ولكننا نختار مثالا واحدا لذلك. فهو يصف لنا مشهد دخوله على أحد الضباط بالطريقة التالية : «أمسك الحارس بذراعى وولجنا الغرفة سويا . طالعتنى صورة رئيس الجمهورية ، وأسفلها جلس ، خلف مكتب خشبى كبير، رجل قصير أشيب يرتدى قميصا حريريا أسود اللون، لعله من طراز «سلفيانو»، ويمسك بغليون سميك فى يده اليمنى. ولم أتمكن من تحديد

طراز الساعة التى كانت تدور بمعصمه وفى زاوية المكتب جلس أحد المساجين الذين يعملون فى مكاتب الإدارة فى احترام أمام مجموعة من الأوراق وهو يمسك بقلم «رينولدز» جاف استقر طرفه على ورقة بيضاء». ففى هذه القطعة نلاحظ : أن تحديد الأشياء التى فى حوذة الشخصية أهم من تحديدها هى نفسها، ولعل هذا نابع من الوضع الاجتماعى الحالى، إذ تتحدد قيمة الشخص بما يملك لا بشخصيته ولا بالقيم والمبادىء التى يمثلها . ولهذا فإن شرف لم ير فى الضابط الذى دخل إليه إلا أنه قصير أشيب، أما التفاصيل التى وردت عنه بعد ذلك فهو أنه يرتدى قميصا حريريا أسود اللون.. الخ أما المسجون الجالس فى زاوية المكتب فأهم منه القلم «الرينولدز» الذى يمسك به. وسوف نكتشف خصائص أخرى لشرف عندما نتناول الشخصيات الأخرى الفاعلة فى الرواية.

فى السجن

من المزايا التى تتمتع بها رواية «شرف» أنها نظرت إلى السجن على أنه شريحة من المجتمع فيها من كل لون ، صحيح أن النواحى السيئة فى مكان كهذا لابد أن تكون هى الغالبة لكن الجوانب الطيبة موجودة أيضا ، ويمكن أن تتسع أكثر لو

تمسك الناس بحقوقهم وأصروا إصرارا قويا على عدم التنازل عنها. ولنبدأ بالجوانب الطيبة: فالسجن مثله مثل أى مصلحة حكومية له لائحة تحدد الحقوق والواجبات ولو أنها طبقت بصورة جيدة لكان للسجن وضع آخر على النحو الذى نسمع عنه فى البلدان المتقدمة، من احترام لحقوق السجين ومعاملته على أنه إنسان أخطأ ويتلقى عقوبة محددة مقابل ذلك، أما من هو محجوز للحكم فيجب أن ينظر إليه على أنه متهم، و«المتهم - كما يقول القانون - برىء حتى تثبت إدانته»، ومن ثم ينبغى ألا يتعرض لمعاملات خارجة عن هذا الإطار . والمشكلة فى سجون العالم الثالث هى أن القائمين على تطبيق القانون واللائحة هم أول من ينتهكونهما ، لأنهم فى قرارة نفوسهم يعتقدون أن الوسيلة الوحيدة المجدية مع طائفة المتهمين والمساجين هى اللجوء إلى الشتائم واستخدام العنف والتكدير ، ومعاملة هؤلاء جميعا معاملة الحيوانات . ولهذا وجدنا الدكتور رمزى بطرس نصيف ذات مرة ينطلق صوته قويا ثابتا من شراعة الباب وأمامه أكثر من خمسمائة سجين، يحمل عليهم قائلا :

«لماذا تقبلون معاملة الحيوانات ؟ لماذا تتركونهم يسرقونكم ويضطهدونكم ؟ لماذا لا تطالبون بحقوقكم ؟ طبقا للائحة السجون لكل واحد فيكم الحق فى سرير، ومرتبه ، وملاءات

وبطاطين ، وأدوات طعام ، وطقمان من الملابس الداخلية والخارجية صيفا وشتاء، لكنكم لا تحصلون على السرير والمرتبة والملاءات ويعطونكم بطاطين متهرئة وطاقم واحد من الملابس .. الخ» (انظر ص ٤٦٤) ، ثم إن الدكتور رمزى قرر أن يقدم للمساجين القدوة فأعلن فى اليوم التالى الإضراب عن الطعام إلى أن يتم تطبيق اللائحة والدستور . وبالطبع لم يتم تنفيذ اللائحة ، وأنقذ الدكتور رمزى من الهلاك بالعودة إلى الأكل.

كذلك يمكن أن نعثر فى السجن على ضابط رقيق القلب مثل الرائد الجوهرى الذى كان مغرما بالجلوس إلى جوار الزهور ، والذى أحس بالاقتراب من المساجين السنية فدأب على استعارة الكتب الدينية من أميرهم. وكما يقول الراوى : سواء كانت هذه الكتب قد رققت قلبه الرقيق من الأصل أم أنه كان ينفذ تعليمات سرية من مباحث أمن الدولة فإنه أعطى إخوة الأمير حق التحكم فى تسكين إخوانهم، وزاد لهم الوقت المخصص لنزهة الفناء وسمح لهم بشراء وتخزين أجولة من الأرز والمكرونة وعلب الصلصة، وصرح لهم باستخدام زنزانة مهجورة مطبخا .. الخ (ص ٢٠٠) ، وهذا إن دل فإنما يدل على أن السجن ليس معتما من كل الوجوه، وأن الأمر فى النهاية يعتمد على المسئولين ، فهذا الرائد الجوهرى، على سبيل

المثال، سمح للمساجين المتعاطف معهم بأكثر مما هو منصوص عليه في اللائحة.

وفي رواية «شرف» أيضا نعثر، في الزنازين، على جردل البول، الذي ينام المساجين، ويعيشون ، إلى جواره، ولكن هنا كذلك المراحيض التي يتوجهون إليها لقضاء الحاجة في أوقات معينة، ويغتسلون .. الخ، بل إن بعضهم يستخدمها أحيانا لإخفاء شيء في دبره، من البضائع المحرمة كالمخدرات التي يستمر بعض السجناء في المتاجرة فيها. وهناك في السجن معارك قد تدور بين السجناء وبين الجنود ، أو بين السجناء بعضهم البعض، إضافة إلى المعارك الفكرية، وخاصة بين مساجين الجماعات الإسلامية عندما يختلفون حول شيء معين. وكل هذه الأشياء تجعل رواية صنع الله إبراهيم ، في تقديمها لحياة السجناء، تنظر إليهم -كما أسلفت- على أنهم شريحة من المجتمع، والحياة بهم ومن حولهم تضطرب على نحو ما يحدث خارج السجن، وإن كان لها طابعها الخاص المتمثل في المراقبة والإجراءات وغير ذلك مما سوف نسجله في الجوانب السيئة. أي أن السجن ما هو في النهاية إلا نموذجا مصغرا لما يجري في المجتمع من أحداث.

نأتي إلى الجوانب السيئة، والتي هي في معظمها خارجة

على المنصوص عليه في اللائحة فنجد الضرب بلا سبب إلا التخويف، وإجبار المتهمين على الاعتراف بالتهم الموجهة إليهم، وهذا ما حدث لشرف، فعندما احتجز وأدخل إلى الضابط سمع صوتا يقول له في أذنه : تكلم أحسن لك. وقبل أن يتمكن من الرد هوت يد على صدغه فترنح من وقع الصفعة وكاد يقع على الأرض ، ولكن مخبرا آخر تلقفه بين ذراعيه . وظلت الصفعات تنهال عليه كي يعترف، ولما لم يفعل ذلك سمع الضابط يقول لواحد من المخبرين : هات الجهاز . وظلوا يعذبونه حتى صرخ قائلا : «أنا معترف بكل حاجة . أنا كنت عاوز أسرقه (أي الخواجة) ولما قاومني ضربته» ثم فقد الوعي . وبالطبع كان هذا الاعتراف وراء قرار المحكمة بتمديد حبسه ٤٥ يوما وإيداعه السجن. ولا تقتصر الصفعات على لحظة أخذ الاعترافات قسرا بل تتعدى ذلك إلى معظم شئون الحياة في السجن : فالصفعات تقود النزلاء الجدد دائما إلى عنابرهم، والصفعة إشارة إلى الحراس بأن عملية التأديب والإصلاح قد بدأت . ولما كان الجنود هم كذلك من المستضعفين فإنهم معرضون للصفع تأديبا أو تسلية. ففي صفحة ٣٨ نقرأ على لسان الراوي: «وسمعت الضابط يهتف : يا عوض. ثم يكرر : يا عوض يا وسخ، يا عوض يا زفت. ولبى النداء شاب ريفي مكتئب الوجه، كان

منهمكا في إغراق الطرقة بالمياه تمهيدا لمسحها . أنبه الضابط على قذارة المكتب، أمره بمسحه ، وصفعه على قفاه ، وتناوب بقية الضباط صفعه على قفاه وهم يضحكون».

وفي السجن يستولي الضباط على تموينات المصلحة، ولا يقدمون للمساجين إلا الفتات سواء من هذه التموينات أم من الأشياء الأخرى المخصصة لهم كالأسِرَّة والمراتب والملاءات وغيرها. وكل شيء في السجن تجري مقايضته، من علب السجائر إلى الخدمات التي يمكن أن تقدم في مقابل بعض المال .. الخ. وقد قدم المؤلف ، وإن كان في سطور قليلة دائما صورا لدخول السجن، نحس من خلال معظمها، أن الضعفاء هم المعرضون دائما للذل والإهانة سواء في حياتهم العامة أو بعد دخولهم السجن . ولنقتصر هنا على حكاية واحدة، هي حكاية عامل بشركة شحن وتفريغ تهدم منزله في الزلزال وأقام بمساكن الإيواء، حيث حصل هو وزوجته وأطفاله الثلاثة على حجرة صغيرة في شقة من حجرتين وبدورة مياه واحدة تسببت في مشاجرات دائمة مع الأسرة التي احتلت الغرفة الأخرى، وخصوصا في الصباح عندما يستعد أطفال الأسرتين للذهاب إلى المدرسة. وفي يوم دخل جاره الحمام صباحا وظل أكثر من ساعة بينما كان الأطفال الصغار يصرخون خوفا من التأخر

على الامتحان ، وعندما خرج دبت بينهما مشاجرة، أدت إلى دخوله(أى العامل) السجن.

وهكذا تتضافر فى رواية «شرف » الحياة خارج السجن والحياة بداخله بهدف الكشف عن الظلم الذى تعانى منه الطبقات الفقيرة المسحوقة. وبالطبع فليس كل من يدخل السجن من هذا النوع ، فهناك القتلة، وتجار المخدرات، والمرتشون والمزورون، ولصوص المال العام ممن كونوا ثروات هائلة، وغيرهم. وكل هذا يؤكد ما ذكرته آنفا من أن السجن فى هذه الرواية ما هو إلا شريحة من المجتمع، لها خصوصيتها ، ومن ثم فإن رفع الظلم الواقع على السجناء لا يمكن أن يتأتى إلا بإصلاح المجتمع، وإصلاح النظامين القضائى والتأديبى حتى لا يكون معظم نزلاء السجن من البرءاء أمثال شرف أو الذين دفعتهم ظروفهم القاهرة إلى ارتكاب الجريمة مثل العامل المذكور ، أو الذين يعانون من حياة الزنزانة وهم مازالوا قيد الاتهام.. الخ. ولاشك أن هذا التحليل القصير لا يغنى ألبتة عن قراءة الرواية، لأن كل ما نفعله هنا هو الكشف عن العناصر الفاعلة فيها لا أكثر ولا أقل.

ومن الأشياء التى لها وقع خاص فى السجن العلاقات الحميمة التى تنشأ بين المساجين ، على نحو ما رأينا بين شرف

وعبد الفتاح، هناك كذلك التعاون الذى يحدث بينهم لإنجاز هذه المهمة أو تلك ، واشتراكهم فى معظم الأحيان فى الأكل الذى يأتى إليهم من خارج السجن خاصة إذا كانوا فى عنبر ملكى، والحكايات التى يتبادلونها فيما بينهم تزجية لوقت الفراغ أو نشدانا للسلوى. ومن الأشياء التى تضفى على السجن جوا ينطوى على بعض المرح بعيدا عن الأجواء الأخرى المقبضة، النشرة المسائية. ويتكفل بإلقائها شخص جهورى الصوت ، يفاجىء جميع الزنازين بقوله: عنبر كله يسمه .. وعندما ينصت الجميع يعود ليقول: عنبر كله يسمع .. بعد مساء الخير على المساجين ، وعلى حرس الليل .. النشرة يحييكم ويقدم الوصف التفصيلى للخارجين بكرة.. ويصمت لحظة ثم يصيح فجأة: ردوا ورايا .. يارب الخارجين بكرة يروحوا ما يرجعوا .. آمين. ثم تتلى الأسماء ، وإذا كانت هناك أشياء أخرى يتم الإعلان عنها، وبعد ذلك ينسحب النشرة لتعود الزنازين إلى ما كانت عليه.

الجماعات الإسلامية

لما كانت رواية «شرف» تبدو وكأنها سجل متكامل للحياة المعاصرة فى مصر فإنها لابد أن تهتم بظاهرة بارزة على السطح وهى ظاهرة جماعات الإسلام السياسى الذين لم يخل

منهم سجن من السجون فى السنوات الأخيرة. بل إن شرف فى بداية الرواية يتعرف على شخص موظف فى وزارة التربية والتعليم احتجز على سبيل الخطأ بسبب التشابه بين اسمه واسم أحد المتطرفين الهاربين(ص ٢٣). وبالطبع أخذ نصيبه من التعذيب ، ولم يصدقوه إلا بعد أن أكل الطريحة» كما يقول، أى بعد أن عرض على الجهاز المخصص لأخذ الاعترافات من المتهمين قسرا. وقد أمر القاضى بالإفراج عنه منذ ثلاثة أسابيع وهو ينتظر التنفيذ فى أى لحظة. ولكن إجراءات الإفراج طويلة جدا ومؤلمة، وما إن انتهى منها حتى انهالت عليه التبريكات من الموظفين والحراس حتى نفد كل ما معه من مال. وتصادف أن جاء الباشكاتب يطلب الحلاوة، وكان قد وصل إلى حالة من القرف فلعن أبا الباشكاتب وأبا الضباط وأبا الحكومة. وكانت النتيجة أن عملوا له « كعب داير» بمعنى أن يلف محافظات مصر كلها ليروا هل عندهم حاجة ضده أم لا قبل أن يتم الإفراج عنه. وكل هذا بسبب التشابه بين اسمه واسم شخص هارب.

وتعرض رواية «شرف» نماذج شتى للمساجين السنية - كما تصفهم - من هؤلاء شخص يدعى الشيخ عبد الله كانت مواعظه تثير الضحك، ولابد أنه أمى أعجبته مهنة الوعظ ففرض نفسه

على الناس دون أن يكون لديه أدنى استعداد لذلك. وهذا نموذج رأيناه كثيرا فى الحياة الواقعية. وعندما كان الشيخ عبد الله يتكلم كان الجميع ينصتون إليه فى احترام. ومن مواعظه: «يجب أن يسير كل شىء فى حياة البنى آدم على ترتيب حضرة النبى صلى الله عليه وسلم.. فى الأكل والشرب، ودخول المسجد، والخروج منه، فى كل حاجة. ابن أحد الصحابة مات فى دورة المياه فخاف أبوه إنه مش هيدخل الجنة لكن الفتى جاله فى المنام وطمأنه أنه دخل الجنة لأنه لما دخل الحمام دخله على ترتيب حضرة النبى». ومن مواعظه أيضا. «ربنا خلق لنا مفاصل فى الكوع لولاها كنت تيجى تاكل يقوم دراعك ياكل وش إلى جنبك» (انظر صفحتى ٧٦و ٧٧).

ونلاقى فى السجن كذلك الشيخ عصام وهو رجل عرف بكثرة انتقاله من جماعة إلى أخرى ، وعلى الرغم مما يمتلك من صفات حميدة فإنه، بصفته من بنى البشر، كانت له رذائله وعلى رأسها التدخين الذى تحرمه الجماعات بمختلف أسمائها واتجاهاتها . وهناك أمير الجماعة وهو شاب فى منتصف العقد الثالث من عمره ، غزير اللحية، والشارب، بادى العصبية، يغطى رأسه بعمامة بيضاء غريبة الشكل، تنعقد خلف رأسه ، ويتدلى طرفها فوق ظهره. وكان يعطى دروسا يختار لها عناوين محددة.

وكان الملتحون يستطيعون فى بعض الأحيان فرض رأيهم على السجن كله، فقد حكى أبو السباع لشرف أن السجن كان به راديوهات ومسجلات فى كل زنزانة تقريبا، مملوكة لأشخاص ، وأربع تليفزيونات فى كل عنبر ، لكن الإخوة الملتحين اشتكوا من وصول الصوت إليهم، لأنهم لا يرغبون فى سماع الأغانى، وقالوا إن التليفزيون ينشر الفسق وقد خضع لهم المأمور فبعث بضابط ومعه عدة صناديق من الكرتون جمع فيها كافة الأجهزة الصوتية . ثم إنهم - أى الملتحين - أعلنوا العصيان ذات مرة وقاموا بمهاجمة زنازين الطابق العلوى وانهالوا على من فيها ضربا بالأسلحة البيضاء والمطاوى وقطع الأخشاب وحنفيات المياه . وفى الحال وصلت قوات الأمن المركزى، ودارت معركة حامية بين السنية وهذه القوات أسفرت عن ثلاثة قتلى وحوالى مائه من الجرحى. ثم إن قادة السنية، بعد ذلك ، نقلوا إلى عنبر التأديب ووضعوا فى زنازين منزوعة البلاط، أغرقت بالمياه . أما الباقون فقد طبقت عليهم أقصى عقوبات التكدير . وأنا أذكر أنه منذ أعوام حدث تمرد فى سجن ليمان طره تزعمه أو قام به الإسلاميون . وهذا يدل على أن صنع الله إبراهيم لديه موهبة خاصة فى توثيق الأحداث الجارية للاستفادة منها بعد ذلك فى روايته، وهى موهبة ينطبق عليها المقولة المعروفة عن «السهل

الممتنع» والدليل على ذلك أنها خاصية صارت ملتصقة به لا يكاد ينازعه فيها أحد.

أما عن موقف شرف من هذه الجماعات ، فإننا نجد أن بعضهم بدءوا يخطبون وده أو يحاولون ضمه إليهم، وهو منهج متبع فى تصرفات الجماعة. فقد قدم إليه الشيخ عصام ورقة استطلاع "رجاه أن يجيب عليها، وهذه الورقة معدة من لجنة التربية وتتضمن الأسئلة التالية: ١ـ الآفات والسلوكيات الخاطئة التى تعتقد أنها موجودة بيننا ٢ـ الموضوعات التربوية والسلوكيات المطلوبة ٣ـ الموضوعات التى تقترح أن نتناولها خلال المواعظ والنشرات والأنشطة الأخرى ٤ـ أسماء كتب الدقائق التى تملكها.

إضافة إلى أسئلة أخرى يجيب عليها بنعم أولا فقط.

وقد أعجب شرف بأشياء كثيرة فى سلوكيات الملتحين مثل نظامهم الصارم المتمثل فى الاستيقاظ لصلاة الفجر، ثم العودة للنوم حتى يحين موعد الخروج إلى دورة المياه، بعد ذلك التدريب على الكاراتيه والكونغ فو، ثم المحاضرات الدينية وتحفيظ القرآن، وبقية الصلوات الخمس ، إضافة إلى تكافلهم وتضامنهم وتعاونهم .. الخ. ولكن شرف رأى كذلك بعض السلبيات فى سلوكهم ، مثل قرار الأتباع تغيير أمير الجماعة الذى ظهرت عليه أعراض الجنون بعد تعرضه لتعذيب وحشى فى أقبية وزارة

الداخلية، كما أنه - أى شرف - رأى أحدهم ذات مرة يلتهم دجاجة بدلا من أن يحملها إلى زملائه ليتم توزيعها بالعدل ومرة أخرى رأى أحدهم يحاول بالقوة أن يسبق الآخرين داخل دورة المياه . وقد وازن شرف بين الإيجابيات والسلبيات وكان على وشك كتابة المطلوب ، لكنه استدعى فجأة من قبل الرائد «إدكو» الذى أخبره أن تصرفاته تحت المراقبة وحذره من الانضمام إلى الإرهابيين.

ولا ينسى المؤلف أن يسجل مطاردة الدولة لهذه الجماعات وخاصة فى الصعيد(انظر ص ٢١٩). وهناك كذلك نشرة الأخبار الإسلامية التى كانت تستهل بأخبار البوسنة والصومال ، وتقدم تقارير لأوضاع الأراضى المحتلة فى فلسطين وغيرها من موضوعات دولية، بعدها يتم الانتقال إلى الأخبار المحلية مثل مطاردة رجال الأمن للجماعة فى الصعيد ، وقرار وزارة الزراعة إزالة محصول قصب السكر على أن يستبدل به البنجر .. الخ. وتبدأ النشرة عادة بالعبارة المعروفة: « عنبر كله يسمع» لكنها تختلف فى معظم الأحيان عن النشرة العادية، ولذلك تبدأ بالجملة التالية : « بسم الله الرحمن الرحيم . الدنيا سجن المؤمن وجنة الكافر ، والأرزاق على الله، وحيث الفقر لا يأتى إلا لغياب الإيمان . أيها المسلمون نقدم إليكم نشرتنا لأخبار المساء ».

وهكذا نرى أن صنع الله إبراهيم يواجه الواقع الجارى بشجاعة المفكر ، وفن الروائى ، ورؤية المصلح. إنه نمط فذ من الروائيين المصريين الذين يحسون أن دورهم أسمى بكثير من مجرد الانتشار فى الصحف والمجلات بوصفهم كتابا . إن الدور الحقيقى للكاتب عند صنع الله هو أنه يحمل على عاتقه قضايا الملايين من الضعفاء والمقهورين الذين باتوا نهبا للضياع والظلم فى زمن انكفأ فيه كل فرد على قضيته الخاصة ومصالحه الآنية.

الشخصيات

شرف - كما رأينا - هو الشخصية الرئيسية فى الرواية وهناك شخصيات أخرى تلعب أدوارا مهمة، ولكننا لن نستطيع التوقف عندها جميعا، ومن ثم سوف نختار الشخصيات التى ارتبطت بعلاقات حميمة مع شرف ، أو ذات الدور الأكثر بروزا . من النوعية الأولى شخصية عبد الفتاح ، وهو إنسان ريفى ، متهم مثل شرف بتهمة نفوس (أى قتل أو شروع فيه) وكان قد سافر مثل كثير من أقرانه إلى الخارج ثم عاد صفر اليدين. وقد توثقت علاقته مع شرف بصورة قوية حتى أنهما كانا يشعران أنهما ولدا معا ولن يفترقا إلى الأبد، وكان شرف فى بعض

الأحيان ينتقل بإرادته إلى الزنزانة التى بها عبده (هكذا يسميه) ليبيت معه هناك. وقد أثارت علاقتهما الحميمة حسد الكثيرين حتى أن السجين المسمى «عزيزة» يسأل شرف ذات مرة: أمال فين الفردة بتاعتك؟ يقصد أنهما صارا مثل فردتى حذاء لا ينفصلان أبدا.

ومن النوعية الأولى كذلك السجين المسمى سالم محمود سالم وله قصة طويلة نسبيا تسببت فى اتجاهه نحو الإجرام (انظر هذه القصة فى صفحة ٥٠٧ وما بعدها) فقد كان هذا الرجل يقتل بلا سبب ولأنه كان متقدما فى السن فقد كانت له خبرة فى الحياة، ولهذا كان يتطوع أحيانا بتقديم النصائح إلى شرف مثل قوله : « المال الحلال ما عاد سهل زى زمان . مكسب الوقت كله حرام» وقوله : « كل اللى أنت شايفهم دول سمك صغير . السمك الكبير ما يجيش هنا أبدا». كما كانت له ومضات كلاسيكية بعضها كفيل بتنظيم علاقة الإنسان بالسلطة ، والبعض الآخر كفيل بحل قضايا معقدة مثل الصراع العربى الإسرائيلى(انظر هذه الومضات ص ٥١٢). ويلمح الراوى إلى أن سالم محمود سالم كانت له نظرات خارجة تجاه شرف، الذى كان يعتبر بين المساجين حلو الإهاب غض الصبا، ولكن من الواضح أنه لم يصل أبدا إلى مبتغاه.

وكان شرف قد تعرض من قبل لاعتداء فاشل من قبل سجين نوبتجى يسمى بطشة، حتى أن أحد الضباط عندما استدعاه بعد ذلك قال له : أنت الولد بتاع بطشة!! لكن المؤلف ، على أية حال، يلمح إلى هذه الأشياء أو يكنى بها فقط لمجرد الإشارة إلى وضع موجود بالسجن ، ويستوجب الحماية أحيانا لدرجة أن سالما كان يبدو كثيرا وكأنه قد تطوع من ذات نفسه لحماية شرف من كل من تسول له نفسه شيئا تجاهه.

أما النوعية الثانية فيمكن أن نختار من بينها شخصيتين هما المهدى المنتظر ، والمأمور الجديد سيد الضرويش. فيما يتعلق بالأول نجد أنه كان يسمى بين المساجين عم حسين الكعكى، وكان متهما فى قضية إهانة أديان ، ويؤمن بأنه المهدى المنتظر الذى تحدثت عنه الأديان، وأنه سوف يحكم العالم فى القريب. ولم يكن الأمر هزلا ، فقد آمن به الكثيرون وعلى رأسهم دكتور فى أصول الفقه بالأزهر، أخرج أولاده الأحد عشر من المدارس على أساس أنها مضيعة للوقت مادام زعيمه سيحكم العالم قبل أن تنتهى السنة الدراسية وكان المهدى يتدخل أحيانا فى بعض المواقف الصعبة مثل ضياع خاتم المأمور، إذ أنه عندما استفتى فى ذلك طالب بجمع المجندين، ثم خطا نحوهم وأشار بحركة مسرحية إلى أحدهم قاصدا أنه السارق. وبالطبع كان لابد أن

يأخذ المجند نصيبه من الصفع والركل حتى اعترف. وذات مرة أخبر المهدى الزملاء الناصريين أن عبد الناصر تمت إعادة تقويمه فى البرزخ وتقرر ضمه إلى العناصر الخيرة وفى المقابل أعاد الناصريون تقويم المهدى المنتظر واشتطوا فى الأمر فآمنوا به وبدعواه. ثم إنه وثق فيهم فأسر إليهم ببقية الرسالة قائلا إنه فى نهاية الشهر الهجرى سينطلق موكب المهدى المنتظر من المنطقة المقدسة (أى السجن الذى تقدس بوجوده) بعد أن تنزل من السماء أربعة أسود تفتح الطريق أمامه، ودابة قادرة على التمييز بين المؤمن وغيره تهش للأول وتكشر للثانى. وتصادف أن التجأت إحدى القطط الضالة إلى الزنزانة فى نفس اليوم فاعتقد الجميع أنها الدابة المقصودة وشرعوا يعاملونها برقة، بينما أخذ هو يردد لكل من يخاطبه فى شىء: إن هى يا بنى إلا مسألة أيام. وفى يوم أرسل المهدى بطريقته الخاصة رسالة إلى رئيس الجمهورية وصفه فيها بأنه من الأشخاص ذوى الأرواح الخيرة، وحذره أن يتعرض للفساد على أيدى أصحاب الأرواح الشريرة، وقال له إنه يستطيع أن يقدم له (أى للرئيس) الدليل على صدقه بأن يحل الألغاز الثلاثة التى حيرت العالم. وفى نهاية الخطاب ذكر للرئيس أن الله سيخرجه من السجن لمدة أربع وعشرين ساعة بكيفية لا يعلمها إلا هو

سبحانه وتعالى . وكانت هذه النقطة الأخيرة هى أكثر النقاط إزعاجا للمسئولين فى السجن. وقد استدعى المهدى على عجل لمقابلة البيروقراطية ، وسأله لواء مباحث السجون:

- إيه يا عم حسين اللى أنت باعته للريس؟

أجاب عم حسين على الفور : الرئيس رجل طيب وخير وأنا استخدمت حقى فى مخاطبته.

وسأله لواء المخابرات العامة : وإيه هيه بأه الألغاز التى حيرت العالم؟ أجاب المهدى المنتظر:

- إنها ثلاثة يا سيادة اللواء: مثلث برمودا، وقارة الأطلنطيد المختفية، وأصل موشيه ديان.

أما المأمور سيد الضرويش فلم يكن هذا لقبه الحقيقى ، وإنما اكتسبه على مر السنوات الخمس والثلاثين التى قضاها فى خدمة مصلحة السجون. وبدا هذا اللقب مناسبا لوجهه المتجهم وجسمه البدين، وساقيه المقوستين قليلا وحركات ساعديه العشوائية. وقد عمل سيد الضرويش فور تخرجه من كلية الشرطة فى ليمان أبو زعبل، وبالتحديد فى سجن ملحق به يسمى «الأوردى»، كان الشيوعيون يتعرضون فيه للضرب يوميا كى يرددوا أغنية أم كلثوم الشهيرة «يا جمال يا مثال الوطنية» . وكان سيد الضرويش ينفذ التعليمات التى ترد إليه بتفان

وإخلاص، سواء من قبل مع الشيوعيين الملحدين أو بعد ذلك مع ذوى اللحى المؤمنين . ولكنه فى كلتا الحالتين كان يتعرض لغضب السلطة بسبب التفانى المذكور نفسه، وهو شىء لم يفهمه إذ كيف تعاقبه السلطة على تفانيه!! وقد نقل عندما كان برتبة ملازم أول إلى وظيفة مكتبية فى المقر الرئيسى للمصلحة إثر توفى أحد المعتقلين بسبب ضربة شوم محمكة، وقد ظل ينتقل بين مكاتب المصلحة لمدة عشرين سنة تقريبا ، إلى أن مست الحاجة إلى خبراء فى تطبيق اللائحة فاستدعى لفرض الضبط والربط فى السجن بعد العرض الذى قدمه الدكتور رمزى بطرس نصيف فى ذكرى حرب اكتوبر . ومن أجل إحكام الضبط والربط شن الضرويش سلسلة من حملات التفتيش العشوائى ، تسبقها معلومات محددة من المرشدين، صادر فيها الممنوعات التى صادفته، وعلى رأسها الشاى الذى عهد به إلى الضابط مرقص فهمى كى يبيعه سرا للمساجين من خلال شبكة المرشدين، ويشترك هؤلاء جميعا بما فيهم الضرويش نفسه فى اقتسام العائد الذى يأتى من بيع الشاى. وهذه ، على أية حال، هى طبيعة الحياة فى السجن!!

نأتى أخيرا إلى الشخصية التى تعد الثانية فى الرواية ، على الأقل من حيث حجم المساحة المعطاة لها، وهى شخصية

الدكتور رمزى بطرس نصيف، التى تستحوذ كلية على القسم الثانى من الرواية(٢٢٠ صفحة) إضافة إلى قيامها بالدور الأكثر أهمية فى القسم الثالث(من صفحة ٤٥٩ حتى الآخر ص ٥٤٣) وسوف نتناول القسمين المذكورين كلا على حدة ومع أن الدكتور رمزى يستحوذ على القسم الثانى، ويحتل الدور الأول فى القسم الثالث، فإنه لعب كذلك دورا فى القسم الأول من خلال المناقشات التى كانت تجرى بين السجناء وبعضهم كانوا مثله من ذوى الوجاهة الاجتماعية كالسفير والمستر تامر، إضافة إلى السجناء الآخرين مثل شرف وعبد الفتاح.. الخ. ولم يكن الدكتور رمزى طبيبا بل كان صيدليا، ولهذا كانت مصداقيته أكبر - كما يقول الراوى - بسبب الجرائم التى لم يتمكن الصيادلة بعد من ارتكابها (ص ١٦٥) . وكانت المناقشات بين هؤلاء النزلاء تتناول كل شيء: البنوك، والاقتصاد ، ونتائج الخبرة الإسرائيلية فى الزراعة، والبيروسول وتأثيره على العصب البصرى وحجم التهرب من الضرائب.. الخ، بل إن الدكتور رمزى دخل مع عبد الفتاح فى مناقشة حامية حول السفر والأرض ونتائج ذلك.

والدور الأكبر للدكتور رمزى فى الرواية يأتى - كما أسلفنا - فى القسم الثانى، بل إن هذا القسم يقتصر عليه كلية. فهو بدوره مقسم إلى ثلاثة أقسام : ١- أوراق رمزى بطرس نصيف

الفصل رقم ١٣ من ص ٢٣٩ إلى ٢٦٧) وهذه الأوراق عبارة عن قصاصات من صحف ومجلات حول ظواهر الفساد، والشركات الاحتكارية الكبرى التى يحرص الدكتور رمزى على تسجيل أسمائها، ومحاولات الدول الاستعمارية فرض سيطرتها على دول العالم الثالث، وغيرها وهذه القصاصات لها دلالات مهمة، ولها أهداف من بينها الكشف عن صور الفساد وأوجه الخلل فى المجتمع. ولنأخذ كمثالين فقط اثنتين من هذه القصاصات : أولاهما قصاصة من صحيفة مصرية بعنوان نهب ٢٢ مليون دولار ، تقول : «أجبرت الجهات القانونية والرقابية رئيس شركة قابضة على رد مبالغ تتجاوز ٢٢ مليون دولار حصل عليها بالتعاون مع وكيل أول وزارة ورؤساء عدد من الشركات الأخرى من خلال عملية خصخصة وتقييم ١٩ شركة. وقد تبين أن ثروته تجاوزت ٦٠ مليون دولار. والثانية إعلان نصه : «اضمن المستقبل لطفلك: مدرسة ليدرز للغات ، لأول مرة فى مصر نظام التعليم الأميركى بثلاث لغات: الانجليزية والفرنسية والألمانية إلى جانب العربية. إشراف دولى ، نموذج حى لأنشطة الحياة المختلفة لتدريب الطفل عليها .. إلخ». والتنوع فى القصاصات يمنحها شمولية لأنها بذلك تقدم رؤية بانورامية للأوضاع بصفة عامة، والتداخل فيما بينها ، والهدف الأخير المطلوب تحقيقه على المدى القصير أو

الطويل وبهذا يكون الدكتور رمزى نموذجا للمثقف الشريف الغيور على حاضر أمته ومستقبلها ، فالنهب الذى تتعرض له البلد على أيدى رؤساء الأجهزة والمصالح والشركات وغيرهم لا يختلف عن السياسة التعليمية التى زحزحت اللغة العربية (لغة البلد) لتحتل موقعا متأخرا فى قائمة تسبقها فيها اللغات الأجنبية، وكل هذا يمضى فى خط واحد مع الأهداف التى تعمل لها الشركات الاحتكارية الكبرى..الخ وهذه القصاصات أوالوثائق داخلة بعمق فى البناء الروائى عند صنع الله إبراهيم ، ولها دور شديد الأهمية فى إنتاج الدلالة الكلية للنص، الذى ذكرنا من قبل أنه اتسع ليشمل كل نواحى الحياة أو قل إنه ملحمة الحياة المعاصرة فى مصر. وأنا بوصفى قارئا أحس أن النص كان سينقصه الكثير لو لم توجد فيه هذه الأوراق.

٢- ويشتمل القسم الثانى أيضا من الرواية على أوراق أخرى لرمزى بطرس نصيف عبارة عن «مسودة لمذكرة الدفاع» (وتقع فى الفصل رقم ١٤ من صفحة ٢٦٨ حتى صفحة ٣٣٦) وهذه الأوراق تبدو سيرة ذاتية، إذ عمل الدكتور رمزى مندوبا لشركة كوش السويسرية للأدوية فى بلدان مختلفة من العالم من بينها المكسيك . ومن خلال موقعه هناك استطاع أن يسجل صور الاحتكار الذى تمارسه الشركات الكبرى فى دول العالم الثالث ،

حيث يمكن أن يوزعوا فيه ما لا يصلح للاستخدام الآدمى فى العالم الأول. وبعد أن عاد الدكتور رمزى إلى مصر لاحظ التغير الشديد الذى حدث فى البلد ، وسجله (انظر ص ٣١٥ وما بعدها) ومما قاله فى ذلك : «سمعت من قبل الكثير عن نتائج الانفتاح.. ثم أنا قادم من بلد عالم ثالث لا يختلف كثيرا عن مصر، ومع ذلك هالتنى صور الفساد والضياع وانتشار المخدرات.. الخ وبعد اسبوع من وصولى إلى مصر طالعت فى صفحة الوفيات نعى نسيم غبريال.. فوجئت بالمربعات التى أفردت له على عدة صفحات وعدة أيام، والأوصاف التى أسبغت على تاجر الشنطة ومهرب العملة السابق وأقلها : رجل الأعمال والصناعة، ابن مصر، فخر كل مصرى، فقيد الوطن. لكن المفاجأة الكبرى تمثلت فى حجم نشاطه، والشركات والمؤسسات التى يرأسها أو يتولى رئاستها إخوته وأقاربه.. الخ». وهكذا تأتى هذه الأوراق ، هى الأخرى، لتضيف أبعادا أخرى مهمة لرواية «شرف» إنها نوع من السرد يأخذ شكل السيرة الذاتية، وهذا الشكل ـ كما هو معروف ـ لا يجادل أحد فى أنه نوع من أنواع الرواية، وقد خصص له كثير من النقاد كتبا كاملة مثل المرحوم الدكتور عبد المحسن طه بدر . ولهذا فإننى أتعجب من محاولة البعض اتهام صنع الله إبراهيم بأنه يثقل روايته بأوراق يمكن الاستغناء عنها !!. لقد

رأينا فى القصاصات السابقة كيف لا يمكن الاستغناء عنها إلا بالإخلال بالعمل كله، والآن نضيف أن هذه الأوراق التى تشبه السيرة الذاتية مهمة جدا لإبراز الجانب الشمولى للعمل، ومنح الرواية صفة الأعمال الإبداعية الكبرى أو الملحمية.

٣ـ هناك أيضا فى القسم الثانى عرض العرائس الذى أقيم بمناسبة ذكرى الانتصار العظيم فى حرب اكتوبر ١٩٧٣، وقد أعده وأخرجه الدكتور رمزى بطرس نصيف (الفصل رقم ١٥، من صفحة ٣٣٧ حتى صفحة ٤٥٧). وهذا العرض ـ كما أسلفنا ـ يقوم على السرد الحواري، وهو سرد يختلف عن الحوار المسرحى بمفهومه الاصطلاحى ، لأن الحوار هنا يهتم أول ما يهتم بتوضيح الحقائق ، لا بالدراما، ولهذا أسميناه «السرد الحوارى» لأنه نوع من الحوار القريب من السرد أو قل إنه سرد يأخذ شكل الحوار الطويل . وقد رصدنا بعضا من المضامين المطروحة فى هذا الحوار فى النقاط التالية:

١ـ الوحدة الوطنية التى تجلت فى أبرز صورها عندما هبت ثورة ١٩١٩ ضد الاحتلال الانجليزى، وكيف كان المسلمون والمسيحيون يرفعون معا شعارى الهلال والصليب.

٢ـ الاستشهاد فى الحروب الأربعة ضد اسرائيل والتضحيات الكبيرة.

٣- الأسرى الذين حفروا قبورهم بأيديهم بأمر الإسرائيليين وكيف تناسيناهم.

٤- معوقون من جراء الحرب يقدمون أنفسهم.

٥- مكافآت الدولة لهؤلاء المعوقين ، وكيف تقاضى أحدهم ١٨٠٠ جنيها وعشرين قرشا أنفقها على علاج أمه من الصدمة

٦- جماعة المتفرجين الذين دفعوا ثمن أسلحة الحرب، لكنهم لم يعرفوا الحياة الكريمة.

٧- القروض الأجنبية وطريقة توزيعها .

٨- العرائس الإسرائيلية ورأيها المعلن من أن الأسهل بالنسبة لنا هو أن يحارب بعضنا بعضا.

٩- السلام الذى يجرى الآن بشروط المنتصر المتغطرس المؤيد من القوى الكبرى.

١٠- المشروع الصهيونى ومخطط تحقيقه.

١١- التزام أمريكا بأمن إسرائيل.

١٢- المعونات الخارجية وكيف تعود إلى المانحين.

١٣- كيف يصدرون إلينا المبيدات المحظور استخدامها.

١٤- هنرى كيسنجر والدور الذى قام به فى منطقة الشرق الأوسط .

١٥- العرب وكيف يصدقون أن أمريكا يمكن أن تكون حكما عادلا بينهم وبين إسرائيل.

١٦ـ دور دافيد روكفلر فى المنطقة

١٧ـ عروس امريكية تقول: ضربة القرن الحقيقية هى ما حصل فى الخليج.

١٨ـ القوات الأجنبية فى المنطقة ونتائج ذلك.

١٩ـ الأموال العربية فى البنوك الأجنبية.

٢٠ـ مقدار الأموال المصرية الموجودة بالخارج.

٢١ـ توزيع الثروة فى مصر، وكيف صعدت طبقة الأثرياء الجدد.

٢٢ـ حالات التعذيب فى السجون.

٢٣ـ شركات توظيف الأموال.

٢٤ـ البنك الدولى ووصايته على اقتصاد البلاد البائسة.

٢٥ـ أثمان الشركات المعروضة للخصخصة وأسماؤها.

٢٦ـ متفرج يعرض صور حياتنا اليومية، وكلها تدل على أننا نعيش حياة أجنبية فى أوطاننا: فالواحد منا يستيقظ فى الصباح على منبه يابانى، ويغسل وجهه بصابون فرنسى .. الخ.

٢٧ـ فى أوروبا كيف تسحق الفواكه والخضروات بالجرارات بينما الناس يموتون جوعا فى دول العالم الثالث.

٢٨ـ النسب التى يستهلكها الأمريكيون من الإنتاج العالمى.

كل هذه الموضوعات وكثير غيرها مطروح فى هذا العرض، وتلعب دورا مهما فى تعميق وإبراز القضايا التى تفجرها هذه الرواية / الملحمة.

ولاينسى أحد المتفرجين في العرض المذكور أن يوجه للمثقفين الكلمات التالية، التي نقتطع جزءا منها ونحيل القارىء إليها في صفحة ٤٤٩ وما بعدها . إنه يقول لهم : «جئتم من أسفل الدرك، بعطش لا يرتوى للنعيم والسلطة، تقربتم من الحكام ، بمسح الجوخ والقوادة أو النسب ، بكتابة التقارير ، وشهادات الدكتوراه، التحليلات الإشكالية والشكلانية.. وتنقلتم على أبواب السفارات : الليبية والعراقية، وعندما تحول الميزان الكويتية والسعودية، مرورا بمنظمة التحرير.. الخ

وفي القسم الثالث والأخير من الرواية يأخذ رمزى هيئة المصلح المحذر، الذى يطل من آن لآخر لتنبيه الناس إلى ما يترصدهم . ونجده في بداية هذا القسم يوجه أنظار السجناء إلى عدم قيام المسئولين بتطبيق لائحة السجون، وبها مواد كثيرة لصالحهم ، يتعمد الضباط والحراس عدم تطبيقها، لأن معنى ذلك حرمانهم من منافع كثيرة يحصلون عليها . ثم إن الدكتور رمزى - كما ذكرنا ذلك آنفا - قرر أن يعطى للجميع القدوة فأعلن في اليوم التالى الإضراب عن الطعام إلى أن يتم تطبيق اللائحة والدستور. وعلى امتداد هذا القسم يظهر الدكتور رمزى ليوجه نصائحه . وهذه النصائح كثيرة وتشمل كل مجالات الحياة، وبالطبع لن نستطيع أن نشير إليها جميعا، ومن ثم نكتفى بأخذ

مثالين غير كاملين منها . فذات مرة استشاط الدكتور غضبا من السخرية التى أبداها الواقفون أمامه على أثر انتهائه من خطبة طويلة، فقال لهم : يا حيوانات ، يا مساكين! دفعتم نصيبكم من الأموال الهائلة التى تنفقها الدولة على تعليم وتدريب أطباء يستنزفونكم ويعاملونكم معاملة الحيوانات .. الخ. ومن أقواله أيضا : «اعتمدوا على تراث الآباء والأجداد ، بدلا من الكولا اشربوا العرقسوس والقصب والينسون والحلبة والكركديه ، كلها مشروبات صحية ومفيدة. لا تأكلوا الهامبورجر لأنه قد يسممكم ... لا تتناولوا أدوية السعال التى أغرقوكم بها . قليل من مغلى لبان الذكر يقضى على أقوى كحة.. الخ. والحق أن نصائح الدكتور رمزى وتعليماته طافت فى كل اتجاه، فلم تترك شيئا إلا أوضحت خطره ونبهت إليه، وكأن هذا الرجل جهاز كمبيوتر سجل عليه كل ما يعانى منه المقهورون والمستغلون (بفتح الغين) من أبناء الشعب، وهم يمثلون الغالبية العظمى، التى صار أساس التعامل معها قائما على الاستغلال بلا وازع أو رادع. وهكذا نرى مدى الخطورة والأهمية التى انطوى عليها دور الدكتور رمزى لدرجة أنى أحيانا أميل إلى اعتباره «الشخصية الأولى فى الرواية » وعلى أية حال فإنه وشرف يتقاسمان الأدوار ، حيث نجد شرف يحكى لنا ملحمة الحياة داخل السجن ، على حين

يكون الدور الرئيسى للدكتور رمزى هو حكاية ملحمة الحياة خارجه ، وبهذا يتلاقى الداخل مع الخارج فى عمل فنى راق، تم الإعداد له بصبر ، وحب، وتفان، ورغبة قوية وواضحة فى الكشف عن المآسى التى يتعرض لها الضعفاء والمقهورون - وما أكثرهم - فى زماننا الحاضر . ومن ثم يثبت صنع الله دائما أنه روائى هذه المرحلة بامتياز .

الأسلوب واللغة

استطاع صنع الله إبراهيم فى هذا العمل الفذ أن يطوع الأسلوب الساخر لكتابة رواية من ٥٤٣ صفحة. والأسلوب الساخر له مجموعة من الخصائص من أهمها أنه يبتعد قدر الإمكان عن التقرير ، ويواجه الحقائق بطريقة غير مباشرة، ويجعل القارىء يكتشف بنفسه المغزى، أى أنه يدور حول الشىء دون أن يحدده أو يعينه. وهذه - فى رأيى - أفضل طريقة لكتابة رواية. وقد نجح صنع الله إبراهيم فى التخلى عن أى أفكار مسبقة ، أو أى آراء يمكن أن يعتنقها الكاتب، وقدم لنا بذلك عملا لا يشبه إلا الحياة فى خصوبتها، وتنوعها، واضطرابها، وميلها ذات اليمين وذات اليسار ، واشتمالها على أنماط مختلفة من البشر، منهم من يفهم الأوضاع حق الفهم مثل الدكتور رمزى، ومن لديه

الأهلية لتصديق أى كلام حتى ولو كان صادرا عن عم حسين الكعكى الملقب بالمهدى المنتظر ، ومنهم من تتشكل حياته وفقا لطبيعة الظروف والأوضاع التى يتعرض لها مثل شرف وأبناء جيله.. الخ. ومن الناس أيضا من هو ميال بطبعه إلى الخير، أو من هو نهب للشر بكل صنوفه وألوانه.. الخ. وبهذا يعرض علينا المؤلف خلايا بشرية حية، تنعكس عليها كل الأوضاع الجارية فى المجتمع، ولما كانت المسألة تحتاج إلى أن يتم عرض كل ذلك فى حيادية مطلقة، وكانت معظم الأمور خارجة عن السياق الطبيعى والمألوف للأشياء لجأ الكاتب إلى الأسلوب الساخر لأنه أفضل الأساليب فى تناول هذه الظواهر، والكشف عن أنظمتها ونتائجها.

ولعل القارىء قد اكتشف فيما سبق ، خاصة خلال تناولنا للشخصيات، كيف عرض لها المؤلف بطرق ساخرة، وعلى سبيل المثال موقف المهدى المنتظر من عبد الناصر وموقف الناصريين، فى المقابل، من المهدى المنتظر. بل إن الراوى كثيرا ما يربط بين موقف معين وبين الرؤية التى كانت لدى شخصية مشهورة ، نقرأ مثلا فى صفحة ٥١٣: «الدرس الثانى كان كفيلا بإثارة غضب الرئيس الراحل أنور السادات لأنه يتلخص فى تغذية الحقد: فالحقد الصافى الخالص يمكن الإنسان من الصبر والتحمل والصمود لسنوات .. إلخ».

ويدخل الأسلوب الساخر فى كل شىء تقريبا: من سرد الوقائع، إلى قص نتف من حياة الشخصيات ، إلى المواقف الكثيرة المؤلمة أو المضحكة التى يتعرضون لها، إلى الحوار فيمابينهم ، إلى اللغة التى استخدم فيها ببراعة ما نسميه بجمالية القبح، إلى الوصف، والتلميحات ذات الدلالة، وغير ذلك. والتلميحات تتوالى على امتداد الرواية ولاتخفى دلالتها على القارىء الفطن. ومن الأفضل أن نتوقف عند أمثلة منها لأن دورها مهم أيضا فى الكشف عن الدلالة الكلية للنص:

فى صفحة ١١ يصف الراوى سائحتين أجنبيتين ثم يختم الوصف بقوله: «وعلى أية حال فقد نجحت الفتاتان فيما فشلت فى تحقيقه كافة الأحزاب السياسية فى مصر» أى أن هاتين الفتاتينْ بلباسهما غير المحتشم قد جذبتا أنظار الناس وهو أمر لا تستطيعه الأحزاب . وهذه الفقرة القصيرة الساخرة أغنت المؤلف عن أن يدلى بأى رأى فى هذا الشأن. وفى صفحة ١٥ يقول لنا الراوى إن التاكسى قد توقف به ومعه صاحبه الخواجة أمام منزل من الأربعينات (تحيط به حديقة ويضع أشجار) يتصدره بواب من التسعينيات (يجمع بين مهنتى الحراسة والقوادة) قادهما إلى مصعد حداثى (بلا باب وبأثر واحد من العهد الغابر عبارة عن مرآة عريضة حال لمعانها) . ومن الواضح أن هذه

الفقرة تنقل إلينا فى إيجاز وقوة الأوضاع الحقيقية لأشياء تتخفى خلف مظهر براق، أو الوضع الحقيقى لظاهرة ما فى هذه اللحظة أو تلك . وفى صفحة ٩٨ يكشف الراوى عن إحدى المفارقات فى لحظة بحث قضايا المتهمين قائلا: « الدولة المتهمة بالتراخى والرخاوة أبدت درجة عالية من سرعة الأداء بواسطة ممثلها الذى تصدر القاعة، فتتابعت القضايا فى سرعة البرق، لدرجة أن عم فوزى لم يدرك أن قضيته نظرت إلا عندما سمع نبأ التأجيل فى نهاية الجلسة.. الخ» وقد يلجأ الراوى إلى تشبيه من النوع التالى: « الخطوات القليلة التى قطعها أشرف برفقه حارسه كانت مصحوبة بموسيقى من النوع الذى رافق جنرالات إسرائيل وهم يجتاحون الأراضى العربية» (ص ١٢٨). وفى صفحة ١٥٩ يقول لنا الراوى: «إذا كان شرف موجودا بجسده بين جدران الزنزانة الأربعة، فإن روحه كانت ترفرف فى الخارج طول الوقت، ليلا ونهارا، فهو من سلالة شعب عظيم فضل دائما أن يكون مستعبدا كى لا يحرم من عشق الحرية والتطلع إليها» والجملة ـ كما هو واضح ـ تنطوى على عدد من المفارقات ونحن نعلم أن السخرية تقوم عادة على المفارقة. وفى صفحة ١٦٩ نقرأ عن نتائج الخبرة الإسرائيلية فى الزراعة: «خيار بطعم البلاستيك، وفراولة بطعم اللفت، وتفاح بطعم قشر البطيخ،

وخوخ مفعوله أقوى من الحقنة الشرجية، وبيض بلا طعم، ونحل بلا عسل». وقد حكى الشيخ عصام ذات مرة أمام حلقة متزايدة من المستمعين أن إقالة مدير الليمان كانت بسبب سنية الرقاصة، وبعد أن حكى الحكاية استخلص النتيجة التى أمن عليها الجميع وهى «أن الرقاصات هم اللى بيحكموا البلد» (ص ٢٠٧).

وقد تجمع العبارة بين التلميح الدال وبين الإيحاء بأشياء أخرى، مثلما نقرأ على لسان الراوى فى صفحة ٢١٤: «طبقا للتقليد المصرى، لم تستمر انتفاضة إدكو طويلا ، إذ وصلت سيارات الأمن المركزى العملاقة، تقل مئات من الجنود المصابين بالأنيميا، والضباط السمان المفتولى العضلات ببنادقهم ورشاشاتهم ». وفى صفحة ٥٠٥ يقدم لنا الراوى ثلاثة جواسيس لصالح إسرائيل، ثالثهم اسمه يوسف ليفى (وهو الإسرائيلى الوحيد والملتحى الوحيد بينهم) ولم يكن هذا الإسرائيلى يشك فى قرب الإفراج عنه بعد أن رأى بنفسه كيف أدانت المحكمة زميله «مصراتى» فتبول أمامها ، ثم أفرجت عنه السلطات (مع ابنته) وسلمته لأهله معززا مكرما. وكان يوسف ليفى يعيش فى عالم خاص به - هكذا يقول الراوى - يتمحور بين صحيفتين يوميتين هما : «الجمهورية» ليتابع قضايا الدعارة التى

تخصصت فى نشرها بالتفصيل .. الخ، والثانية التى كان يتابعها بانتظام هى جريدة «الأهرام»ليبرهن على عبثية الوجود، إذ أن ما فعله فى خدمة إسرائيل(واستحق عليه الإعدام) لا يساوى شيئا إلى جانب ما يؤديه لها صاحب العمود اليومى الصغير فى جريدة مصر الأولى.

وتمتد السخرية لتطول الجوانب الفكرية، وقد رأينا من قبل وصف المصعد بأنه حداثى، بلا باب وبأثر واحد من العهد الغابر عبارة عن مرآة عريضة حال لمعانها.. أليست هذه بالفعل هى حداثتنا أو حداثة العالم الثالث التى كتب عنها منذ سنوات طويلة المفكر المكسيكى أوكتابيو باث يقول: «فى بلادنا يتعايش الحمار والطائرة، والأميون وشعراء الطليعة والأكواخ ومصانع الصلب. وكل هذه التناقضات تفضى إلى تناقض واحد هو أن مؤسساتنا ديمقراطية لكن الواقع الفعلى المستشرى فى كل مكان هو الدكتاتورية. إن واقعنا السياسى يلخص الحداثة المتناقضة لأمريكا اللاتينية»(٣)وإذا كان هذا هو حال الحداثة فى أمريكا اللاتينية فما بالك بحداثة العالم العربى!! إنها حقا حداثة بلا باب وبأثر حال لونه من عهد غابر . أما مصطلح اللسانيات فقد استخدمه المؤلف على طول الرواية للإشارة إلى الأحاديث التى تدور بين السجناء، مثل قوله: «لم يكن سالم يشارك فى

اللسانيات إلا نادرا» أو قوله عن شخص آخر «لكنه كان مغرما باللسانيات التى أدت إلى وقوعه والحكم عليه بخمسة عشر عاما. وخلال وجوده فى السجن ورطته اللسانيات مرة أخرى..الخ» وتتضافر مثل هذه الأقوال مع ما جاء فى خطاب الدكتور رمزى بطرس نصيف للمثقفين بأنهم شغلوا أنفسهم بالتحليلات الاشكالية والشكلانية لتدل على النفور من هذه التوجهات التى جعلت مطالعة الثقافة صعبة حتى على المثقفين أنفسهم فمابالك بشعب معظمه من الأميين، سواء كانوا ممن لا يقرءون ولا يكتبون أو كانوا يدخلون ضمن ما يسمى بأمية المتعلمين. وكالعادة فى هذه الرواية استخدم المؤلف أسلوبه الساخر للكشف عن أبعاد المشكلة: فالمثقفون فى الخارج يكتبون فى اللسانيات ، والسجناء فى الليمان يشاركون أو لا يشاركون فى اللسانيات.

وفيما يتعلق بطريقة السرد نجد المؤلف ينوع بين نمطين : فتارة يأتى السرد على لسان الشخص الأول وهو شرف بطل الرواية، وتارة أخرى يأتى على لسان الشخص الثالث الذى هو المؤلف أو أى شخصية أخرى من شخصيات الرواية. ويبدو أن المؤلف ترك تيار السرد يتدفق كالماء فى جريانه واستعداده للتفرق فى شعب والتلاحم فى وقت واحد.

ولما كان شرف مولعا بحفظ الماركات الأجنبية، وكان مثل

كل الأجيال الجديدة من المصريين - كما أسلفنا - يجيد اللغة الانجليزية أكثر من العربية، فقد ترددت على طول الرواية كلمات أجنبية كثيرة حتى في سياق السرد العادي مثل : « كان تدبر الأوبشنز التي أتيحت له قد أرهقه»والأوبشنز يعني الاختيار، ولكن الكلمات الأجنبية الأكثر دورانا في الرواية هي أسماء الماركات . ولنقرأ على سبيل المثال جزءا من أحد أحلام شرف: «فرش الشقةكلها بالموكيت الأحمر، وجهزها من جميعه : مكنسة «ناشيونال» وجهاز تكييف سبيليت «باور»، وزود المطبخ الواسع بثلاجة جنرال إليكتريك ببابين ، وحوض ستانلي، وغسالة أطباق «بوش» وميكروويف، وبوتاجاز» ماجيك شيف بخمس شعلات، وكوتشن ماشين «مولينكيس» وشفاط «توشيبا».. الخ (ص ٦٦) والحق أن الفقرات التي من هذا النوع تكثر جدا في الرواية لدرجة أن الواحدة منها قد تأخذ صفحة أو أكثر. ولكل هذا دلالات مهمة هي : شيوع هذه المنتجات في بلادنا، وكلها منتجات أجنبية وردت إلينا للاستهلاك فقط، انتشار التعليم بلغات أخرى غير العربية، حتى بدت لغتنا وكأنها غريبة وسط أهلها، تعلقنا السطحي بظواهر الأشياء وبعدنا عن الجوهر الذي هو الأساس. ثم إننا لكي نسوق أي شيء الآن أصبحنا نختار له اسما أجنبيا : حتى الشركات أصبح يطلق عليها استاركو،

وعصمتكو..الخ، بل إن المحلات التى تبيع ملابس المحجبات تسمى «شوبنج سنتر» ومن ثم فليس غريبا أن يعكس صنع الله إبراهيم فى هذه الرواية هذا الوضع الشاذ، الذى جعل أصحاب اللغة يأنفون من استخدامها أو يخافون على مصالحهم أن تتوقف بسببها . ألسنا جميعا داخلين فى معمعة النظام العالمى الجديد!!.

ويستخدم صنع الله إبراهيم فى هذه الرواية بشكل مكثف ما يسميه أدباء أمريكا اللاتينية «جمالية القبح» واللغة فى هذا التوجه تعبر عن الواقع بلا تزويق أو مواربة، وأحيانا تأتى ممزوجة بالسخرية على نحو ما نقرأ فى الفقرة التالية: «تحولت دموع عم حسن إلى نهنهات سمحت له بالتقاط أنفاس السيجارة والتعبير عن نفسه: فهو يمارس مهنة الخراء منذ ٢٤ سنة ومع ذلك لم يتجاوز مرتبه ٩٢ جنيها»(ص ١٠٣) وكان يمكن للراوى أن يقول: فهو يمارس مهنة العمل فى الصرف الصحى .. الخ، ولكنه آثر استخدام المفردة المبتذلة للتعبير عن واقع مأسوى ومضحك فى آن. ولنقرأ الحوار التالى بين شرف وسالم محمود سالم (ص ٥٢١):

قلت : ياريت النبطشى يحطلنا كرتونة أو أى حاجة فى الشباك إل جنبى. سمعنى وهو منكمش أسفل أغطيته فاعتدل

جالسا وسعل بشدة صوب بصقة تابعتها في قلق حتى استقرت فى دلو البول بجوارى

قال : لو غطينا الشباك حنتخنق من النفس والزراط. بل إن الراوى قد يصف أحيانا مشهدا للتبول أو للمراحيض أو وضع النزلاء فى حالة نومهم والريح (التى يسميها بأسمائها) تخرج من بطونهم . وكل هذا يذكرنا بما نجده فى روايات جارثيا ماركيز وخاصة روايته الأخيرة «عن الحب وشياطين أخرى» . ويبدو أن الكتاب فى العقود الأخيرة قد رأوا أنه لا داعى للتغطية على واقع الإنسان الفسيولوجى طالما أن واقعه فى الحياة العادية ليس خيرا من ذلك . ثم إنه إذا كان المساجين يأكلون وينامون بجوار دلو البول، ويتبول أحدهم فى الدلو أمام زملائه فما الداعى لتزويق الأنشطة الأخرى؟!!

ولعله من المفيد أن نقتطع ، فى هذه السطور الأخيرة، فقرة طويلة نسبيا نتعرف، من خلالها على طبيعة اللغة المستخدمة وواقع الحياة داخل الزنزانة. نقرأ على لسان الشخص الثالث: «كان تدبر الأوبشنز التى أتيحت له (أى لشرف) قد أرهقه ، فراح مرة واحدة فى نوم عميق استيقظ منه مفزوعا على ساق صبرى فوق فخذه . هدأ روعه قليلا عندما استمع إلى شخير جاره المتواصل، فأزاح الساق وابتعد عن صاحبها قدر الإمكان

حتى التصق بدلو البول تماما وغرق في رائحة متعددة الأبعاد كونتها الأحذية المحيطة برأسه ونتائج تخمر كل من الأطعمة في البطون والإفرازات في الدلو . استسلم لغفو متقطع تسلى خلاله بالإنصات إلى النشرة الأخيرة ذات البناء الأوبرالى المؤلف من شخير (تمسك بطشة بقيادته وهو نائم)، يتردد بين العويل والحشرجة (حسب نوع الصور المصاحبة)، تعترضه إيقاعات من زرطات متباينة الشدة(حسب نوع الطعام الذى أنتجها)، ممتزجة بنداءات حراس السور الخارجيين.. الخ» (ص ٦٨). فهذه الفقرة - كما هو واضح - تصلح للتمثيل لكل العناصر التى تكلمنا عنها من قبل فيما يتصل باللغة والأسلوب: استخدام مفردة أجنبية فى سياق السرد، التعبير عن الأشياء على نحو ما تحدث فى الواقع بدون تزويق أو تحسين ، وهو ما يسمى «جمالية القبح»، الربط بين الخارج والداخل وذلك أن الشخير يأتى حسب الحالة الداخلية أى حالة الحلم الذى تعيشه الشخصية فى المنام والصور التى تعرض لها، وكذلك الزراط فإنه يأتى حسب نوع الطعام الموجود بالبطن. إضافة إلى ذلك نجد واقع الحياة داخل الزنزانة منعكسا على صفحة اللغة، فالسجناء نائمون شبه ملتصقين، ودلو البول يفيض عليهم بأبخرته العطنة، والأصوات خارجة من الفتحات .. الخ. وهكذا نجد هذه اللغة تتلاقى مع الواقع الذى عاشه شرف

مع غيره من النزلاء. وإذا كنا نعرف منذ الفصل رقم ١ أنه دخل السجن بذنب لم يتسبب فى ارتكابه، وأنه بعد ذلك اضطر أن يعترف بهذا الذنب تخلصا من التعذيب فإننا ندرك مدى الظلم الواقع على الطبقات الفقيرة المطحونة. وقد نجح صنع الله إبراهيم فى أن ينقل هذه القضية إلى ما هو أبعد من ذلك بكثير، أى إلى الوضع الداخلى برمته، وصلته بالأوضاع العالمية، ومن ثم استحقت هذه الرواية أن توصف بأنها ملحمة الحياة المعاصرة.

هوامش:

١ - انظر د. حميد لحمدانى، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافى العربى بيروت - الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٩٣م، ص ٤٦.

٢ - المصدر السابق ص ٧٨.

٣ - انظر ترجمتنا لكتاب «زمن الغيوم» Tiempo Nublado مختارات الحرية ، القاهرة، ١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م.

جمال الغيطانى

جمال الغيطانى

تأملات فى أحوال "الزينى بركات"

ينسب الأستاذ جمال الغيطاني مؤلف رواية «الزيني بركات» لجيل يطلق عليه في العادة «جيل الستينيات» وهو جيل يضم مجموعة كبيرة من المبدعين في مجال الرواية من أبرزهم صنع الله إبراهيم ويوسف القعيد وجمال الغيطاني وعبد الحكيم قاسم وإبراهيم أصلان ومجيد طوبيا وسواهم. وهذا الجيل لديه وعى كبير بأصول الفن الروائي واتجاهاته ، ويؤمن كل منهم إيمانا قويا بقيمة التجديد الخلاق القائم على أسس متينة. وبالرغم من أن ثمة إطارا عاما يجمع بينهم جميعا هو الرغبة الجادة في تقديم شيء جديد، ومحاولة تجاوز المراحل السابقة في الرواية العربية إلا أن لكل منهم إبداعه الخاص، بل إن هذا الإبداع يأتي شديد الخصوصية والتميز.

ولعله ليس من قبيل المفاجأة أن تبلغ الرواية العربية مرحلة جديدة على أيدى هذا الجيل ، فمنذ أن كتب الدكتور محمد حسين هيكل قصته الشهيرة «زينب» في أوائل القرن الحالي إلى وقتنا هذا والرواية العربية تمضى في عملية تطور ونمو وصعود مستمر، حتى جاء جيل نجيب محفوظ ثم جيل يوسف إدريس، وهنا أخذت الرواية العربية - وبخاصة على يد الكاتب الكبير نجيب

محفوظ - تشق لنفسها طريقا قويما بإزاء الرواية العالمية. وقد كان دور نجيب محفوظ قويا وبارزا بشكل لم يسبق له مثيل. وقيمته العظمى - في رأيي - تتمثل في أنه استطاع أن يعبد جميع الطرق الروائية أمام الأجيال التالية له، ولهذا فإنه يعد من ذلك النوع من الأدباء الذين يعرفون بأنهم «معلمو المبدعين لا معلمو الأتباع»، أي أنه أديب صاحب مدرسة قوية راسخة أصيلة يتخرج منها كبار المبدعين. ومن ثم فليس بغريب أن يظهر بعد نجيب محفوظ جيل كجيل الستينيات هذا، يضم - كما ذكرنا - مجموعة كبيرة من كتاب الرواية. ولذلك فإنه يحلو لي دائما أن أقارن بين نجيب محفوظ وبين الأديب الإسباني خوان رامون خمينيث، بالرغم من أن الأخير شاعر، والمدرسة أو الجيل الذي جاء بعده من الشعراء أيضا. ولكن وجه المقارنة هنا هو أن خوان رامون (ولد عام ١٨٨١ وتوفي عام ١٩٥٨ وحصل على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٥٦) كان رائد اتجاهات، وكانت إسبانيا في ذلك الوقت أي في أوائل القرن الحالي في بداية الاتصال بالحداثة الأوروبية، واستطاع خوان رامون أن يكتب ويبدع في كل الاتجاهات السائدة، ثم جاء الجيل التالي له فضم مجموعة كبيرة من الشعراء الكبار الذين استطاعوا أن يستوعبوا تجربة خوان رامون جيدا، وبلغوا بالشعر الإسباني قمة

الحداثة الأوروبية، بحيث لم يعد أحد يتحدث عن الشعر الأوربى فى القرن العشرين إلا وذكر أسماء جارثيا لوركا، وخورجى جيان ورفائيل ألبرتى، وبيثينتى ألكساندر، وخيراردو دييجو، ولويس ثيرنودا.. الخ. فخوان رامون إذن كان رائد اتجاهات، وكذلك نجيب محفوظ، وخوان رامون جاء بعده جيل بلغ رتبة العالمية وكثر فيه كبار المبدعين بشكل لافت للنظر، وهذا أيضا ما نتمنى أن يحدث بالنسبة لجيل الستينيات الذى تأثر بنجيب محفوظ تأثرا كبيرا مثلما تأثر جيل لوركا وألبرتى بخوان رامون. ولسنا نقصد بالعالمية الحصول على جائزة نوبل مثلما يتوهم بعض الأدباء، وإنما العالمية هى بلوغ مرتبة الأصالة والتميز والتفرد بحيث تثير انتباه القراء والنقاد فى كل مكان ، وتفتح لأدبك القومى طريقا للدرس والبحث خارج الحدود الإقليمية: فمسرحيات شكسبير ولوبى دى فيجا، وقصة دون كيشوت، والكوميديا الإلهية وكليلة ودمنة وألف ليلة وليلة، وسواها ظهرت قبل جائزة نوبل بزمان طويل لكنها جميعا مازالت تثير اهتمام الناس فى كل مكان إلى يومنا هذا . فالعالمية إذن روح تسرى فى النص وليست منحة أو جائزة تقدم له.

وقصة «الزينى بركات» للأستاذ جمال الغيطانى من تلك القصص المؤهلة لإثارة انتباه القراء والنقاد لأنها جاءت فريدة،

متميزة أصيلة، فى شكلها الفنى وفى محتواها، ثم إنها - وهذا هو الأهم - تضع الرواية العربية، أمام منعطف جديد. وإذا كان القصاص الكولومبى العالمى جابرييل جارثيا ماركيز قد لفت أنظار الناس فى كل أنحاء العالم بحديثه عن عزلة أهل ماكوندو فى روايته الشهيرة «مائة عام من العزلة» فإن جمال الغيطانى قد لفت أيضا أنظار الناس بحديثه عن «البصاصين وعالمهم الغريب» فى قصة «الزينى بركات» والخصوصية التى أثارت الاهتمام فى قصة ماركيز تشبه الخصوصية التى تثير الاهتمام عند جمال الغيطانى. لقد استطاع جارثيا ماركيز أن يقدم للقراء صورة فنية رائعة عن أولئك الناس الذين يعيشون فى عزلة تامة فى «ماكوندو» إحدى قرى كولومبيا، حتى أن الأفواج السياحية بدأت تتدفق على هذه القرية المعزولة عن العالم بعد انتشار كتابات ماركيز، ولكن لأن العزلة راسخة فى روح هؤلاء الناس لم يستطع التدفق السياحى أن يخرجهم عنها. وفى ذلك يقول أحد الكتاب الكولومبيين: «إن الشهرة العالمية لماكوندو قد جعلت أراكاتا كا أكثر الأماكن السياحية شهرة تقريبا فى كولومبيا، ولكن أهلها، بالرغم من لطفهم وكرمهم، مازالوا غير عابئين بهذا التدفق السياحى والصحافى. ويبدو أنهم مازالوا يعيشون فى عزلتهم التامة، لا يدفعهم عنها أحيانا إلا بعض الفضول

تجاه الوضع الذى أصبح مفروضا (١) عليهم». وما يهمنا هنا هو أن ماركيز قد استطاع بعبقريته وفنه القصصى الرفيع أن يتغلغل فى تاريخ المنطقة وجغرافيتها والروح السارية فيهما ويستخلص من ذلك صورة دقيقة تعبر عن هذا الوضع خير تعبير وهذا هو ما فعله جمال الغيطانى فى رواية (الزينى بركات» : لقد استطاع أن يتغلغل فى أعماق التاريخ العربى الإسلامى، وأن يغوص فى جغرافية القاهرة القديمة، وأن يستوعب الحاضر أو اللحظة الراهنة بكل دقائقها وتفصيلاتها، ويستخلص من كل ذلك لوحة مكتملة الأبعاد والألوان والظلال، تتوازى شخوصها ومعالمها أو تتقابل بشكل جديد لم يعهده الفن القصصى من قبل.

ومن الجوانب الهامة فى رواية «الزينى بركات» أيضا أنها تحقق مقولة كاتبها : «أنا أستوعب التراث الغربى جيدا»، ولكننى لا أحاكيه ولا أشعر بالدونية نحوه ولا أقلده .. لكنى أحاول فى نفس الوقت إيجاد جسور مع أشكال فنية قديمة، وأحاول التعامل مع التراث بمفهوم واسع». كما تحقق مقولته : «لقد مررت بسنوات طويلة من المعاناة لأننى أريد أن أسير فى طريق جديد غير ممهد.. لم يسبق لأحد السير فيه. والمسألة لا تتعلق فقط بإيجاد شكل جديد للرواية العربية ولكن أساليب التراث العربى

التى أتعامل معها تحقق لى قدرا أكبر من حرية التعبير.. الأشكال التراثية الصميمة تساعدنى أكثر على صياغة ما أقول.. على سبيل المثال إن الشعور بالغربة فى التراث الغربى مضمونه غربة الإنسان بسبب المادة والتطور التكنولوجى والصناعى الكبير، ولكن فى التراث العربى الغربة الإنسانية هى غربة الروح فى هذا العالم»(٢). وهاتان المقولتان تطرحان على الساحة الثقافية العربية قضيتين فى غاية الأهمية: أولاهما تجاوز مرحلة المحاكاة والدونية والتقليد فى التعامل مع النموذج الغربى(٣)، والثانية هى كيف نستطيع أن نبدع أدبا شديد الخصوصية، باهرا يلفت الأنظار ويفتح لنا طريقا نحو العالمية؟

وقد سبقت لجمال الغيطانى محاولات على هذا الطريق، لكن رواية «الزينى بركات » استطاعت أو استطاع كاتبها أن يجعل منها تجسدا خلاقا لهذا الاتجاه، وبذلك يكون جمال الغيطانى قد أمسك بزمام تجربته ووضع رجله على الطريق الذى عانى فى البحث عنه لسنوات طويلة.

وموقف الغيطانى من التراث العربى يختلف اختلافا جذريا عن موقف الكتاب السابقين. يقول محمود تيمور فى كتابه «فن القصص» (ص ٤٠): «أول ما يواجه الباحث فى الأدب العربى هو

ضعف شأن القصة، ومرجع ذلك إلى قلة الأساطير، فقد استوطن العربى الصحراء الجدباء وعاش عيشة بدوية لايعرف له مسكنا إلا بيوت الشعر.. فلذلك نشأ العربى قليل الأساطير ومن ثم نشأ قليل القصص لارتباط هذه بتلك ، ولما كانت الديانات الأولى من نتاج الأساطير الرائعة، فإن العرب لم تكن دياناتهم الأولى إلا تافهة سطحية، ليست كالديانات الهندية مثلا من نوات الفلسفة العميقة والآلهة الجبارة، لأنها نتاج أساطير رائعة استلهمها الهندى من بيئته المرهوبة. ومما أعان على إضعاف شأن القصة العربية بعد ذلك أن العرب كانوا بآدابهم معتزين ، فلم يعنوا بآداب الأمم الأخرى. ولم يترجموا منها إلا نزرا قليلا ، ولعلهم وجدوا تلك الآداب تزخر بأساطير الآلهة فتجافوا عنها خشية أن يكون لها أثر سيء فى عقيدة التوحيد عند الناس، كما تجافوا عن التصوير والنحت والتمثيل ونحوه من الفنون الجميلة». ويقول أحمد حسن الزيات فى حديث له أذيع من البرنامج الثانى ثم نشر فى مجلة الآداب البيروتية، السنة الثامنة، عدد ١٢ ديسمبر ١٩٦٠ ص ١٨: «لأدبائنا الشباب والشيوخ العذر الواضح فى تأثرهم بالآداب الأجنبية فى مجالات الأقصوصة والمسرحية، لأن أدبنا العربى الفصيح لم يعن بهذه الأنواع، حتى يضع لها القواعد ويورد لها النماذج، وإنما عنى

بالأخبار والأمثال والمقامات والرسائل، دون أن يدخلها في أبواب البلاغة وترك للأدباء الشعبيين القصص طواله وقصاره. والقصصي الشعبي الموروث كألف ليلة وليلة وعنترة وسيف بن ذي يزن يختلف كل الاختلاف عن القصص بمعناه الحديث في بنائه وأسلوبه ومراميه. فاتجاه الأدباء إلى الأدب الأوروبي والأمريكي لاقتباس قواعده واحتذاء أساليبه اتجاه طبيعي سليم، عاد على الأدب العربي الحديث بفوائد عظيمة أكملت من نقصه وزادت من ثروته». والدكتور محمد حسين هيكل في كتابه «ثورة الأدب» (ص ٣٣) يرى أن ما كان موجودا في الأدب العربي من التراث الروائي تافه ولا غناء فيه. وتوفيق الحكيم يرى في كتابه «زهرة العمر» (ص ١٣٩) أن الأدب العربي فن ناقص التكوين، ولم تعاصره فنون أخرى، وهو لذلك «لا يختال للأنظار إلا في ثوبين معروفين، الرسائل والمقامات فالأدب العربي الانشائي قد عنى باللفظ أكثر مما يجب ، ولم يشأ أن ينزل عن تكلفه الذي يعتبره بلاغة وفصاحة، ليصور ما يجيش في نفس الشعب من إحساس ولا ما يهيجه من (٤) خيال».

أما جمال الغيطاني فقد استطاع أن يصل إلى تحديد للمناهل أو المصادر التراثية التي يمكن أن يثرى بها فن القص العربي. وقد أوجزها في مقال له بمجلة «الدوحة» (العدد ١١٩،

نوفمبر ١٩٨٥)، ونحن نوجزها أكثر نقلا عنه، فيما يلى:

١ـ المصادر التى يتحدد فيها القص العربى المباشر، وأبرزها ، شكل المقامة، والملاحم العربية الكبرى التى أصبح بعضها شعبيا وشائعا، مثل سيرة عنترة، وسيرة سيف بن ذى يزن، والزير سالم، والأميرة ذات الهمة، وأبو زيد الهلالى، بالإضافة إلى أيام العرب، وموسوعات الأمثال العربية، وخاصة موسوعة الميدانى وموسوعة الزمخشرى.

٢ـ أساليب القص غير المباشرة مثل حوليات التاريخ العربى الكبرى، أو تلك الحوليات التى تسجل ملامح الحياة العادية للناس فى أزمنة مختلفة، ومن أمثلة ذلك حوليات الطبرى وابن كثير والدينورى، وتاريخ مصر الذى يكاد يكون مدونا يوما بيوم منذ الفتح العربى إلى يومنا هذا، بدءا من ابن الحكم ومرورا بالقضاعى والمسبحى والمقريزى وابن واصل وابن تغرى بردى وابن إياس وابن عبد الظاهر والجبرتى.

٣ـ من مصادر القص أيضا الخطط التى يدون فيها تاريخ المكان فى تطور ما جرى عليه من أحداث ، وما تعاقب عليه من بشر، وما جرى عليه من معمار وهدم، مثل خطط المقريزى، وخطط على باشا مبارك، وخطط الشام لمحمد كرد على.

٤ـ هناك أيضا مؤلفات السحر والتنجيم فى التراث العربى مثل

شمس المعارف الكبرى، وتذكرة العارفين. وأحب أن أشير هنا إلى كتاب صدر في إسبانيا خلال السنوات الأخيرة تحت عنوان : «التاريخ السحرى لإسبانيا»، وقد أثار ظهوره اهتماما واسع النطاق فى دوائر المثقفين.

٥- وفى التراث العربى فرع هام، يقول الغيطانى إنه يمكن تسميته بـ «كتب العجائب» مثل كتاب «خريدة العجائب» لعمر بن الوردى، وكتاب «مختصر العجائب» لإبراهيم بن وصيف شاه، والجزء الأول من تاريخ الرسل والملوك للطبرى. ثم يتساءل الغيطاني: لماذا ينظر البعض إلى هذا الجزء من التراث على أنه أقل من تراث الأساطير اليونانية؟

٦- ومن مصادر القص العربى أيضا المؤلفات التى تدور حول الآخرة وتصور ما سوف يجرى فى العالم الآخر مثل «التذكرة فى أحوال الموتى والآخرة» للقرطبى وغير ذلك من أعمال أخرى.

٧- ثم هناك أيضا مصدر آخر فى غاية الأهمية وهو التراث الصوفى وبخاصة قصص الكرامات. إن الخيال الإبداعى فى أدب الكرامة جدير بالتوقف طويلا والتأمل، فكثيرون انبهروا عندما قرءوا «مائة عام من العزلة» وتوقفوا أمام مشهد طيران إحدى بطلاتها فى الهواء، والتراث العربى الصوفى حاشد بالذين

مشوا فوق الماء، وعبروا المسافات البعيدة فى الزمن القليل، ولم يتوقف أمامهم أحد.

وأخيرا لا ينسى جمال الغيطانى أن يشير فى مقاله المذكور إلى أن همه الأساسى ينحصر فى البحث عن العناصر سالفة الذكر، وتوجيه هذا كله إلى النشاط الإبداعى، غير أن الأمر لا يتم بمعزل عن أطراف عديدة، منها مثلا التوجه إلى الغرب، واعتباره المصدر المهيمن الذى تستقى منه التقاليد الثقافية، والأشكال الإبداعية والفلسفة وأساليب الحياة.

ووقوع جمال الغيطانى على هذه العناصر التراثية التى تمثل أصولا أو مصادر للعملية الإبداعية عنده، وربطه بينها وبين المعطيات المباشرة أو المعاصرة للثقافة الغربية يعنى أننا دخلنا بالفعل مرحلة «اكتشاف الذات» أو «الوعى بالذات» بعد أن ظللنا فترة طويلة فى حالة انبهار شبه كامل بالحضارة الغربية كما يعنى أيضا أننا بدأنا نتجاوز مرحلة الدونية فى التعامل مع النموذج الغربى، ويبدو أن هذا الإحساس الذى تبلور بالفعل عند الغيطانى ليس أمرا يخصه وحده، وإنما ينطوى على روح عامة تسرى فى أوصال الكثيرين من أبناء جيله ومن الأجيال التالية لهم أيضا، وإن كان كل واحد من هؤلاء ينطلق فى طروحاته من وجهات نظر مختلفة، لكنها جميعا، على أية حال، تصب فى

وعاء واحد هو «الوعى بالذات» ومحاولة تحقيق مستوى من الإبداع يقف فى مصاف الإبداع العالمى.

هذا هو موقف جمال الغيطانى أو رؤيته، وهو موقف يختلف تماما - كما أسلفنا - عن موقف جيل الرواد من محمد حسين هيكل إلى توفيق الحكيم، وهو يختلف أيضا - وإن كان على نحو آخر - عن موقف عملاق الرواية العربية نجيب محفوظ، الذى رسخت معه أقدام الرواية فى عالمنا العربى لكنها لم تخرج عن إطار النموذج الغربى إلا فى المرحلة الأخيرة من إنتاجه.

نحن إذن ، مع «الزينى بركات» أمام نمط جديد من الرواية، لا يقوم على أى مثال سابق من الأدب العربى أو الأدب الأجنبى . فهى ليست رواية بالمعنى التقليدى تنهض على بداية ووسط ونهاية، أو تكون لها عقدة تسفر فى النهاية عن حل، أو تتخذ من الحوار والسرد والشخصيات أساسا لبناء فنى متكامل، ولسنا أيضا أمام رواية مما أطلق عليها فى العقود الأخيرة اسم «الرواية الجديدة» والتى برع فيها كتاب من أمثال ناتالى ساروت وألن روب جرورييه وميشيل بوتور، ولسنا كذلك أمام رواية من روايات تيار الوعى أو روايات «الواقعية السحرية» التى انتشرت فى العقود الأخيرة أيضا عند كتاب أمريكا اللاتينية من أمثال جابرييل جارثيا ماركيز وأليخو كاربنتر وخوليو كورتاثار

وسـواهـم. كـمـا أننا لسنا أمـام رواية تنهج نهج روايات نجـيب محفوظ أو يوسف إدريس أو عبد الرحمن الشرقاوى أو غيرهم من كـتـاب الرواية العـربيـة. ولسنا أمـام رواية تنسج على منوال التراث بطريقة ساذجة مثلما فعل المويلحى فى عمله الشهير «حديث عيسى بن هشام» وإنما نحن أمـام رواية من نوع جديد تستلهم التراث استلهاما واعيا ناضجا فى نفس الوقت الذى تفيد فيه من كل التراث الإنسانى فى المجال الروائى عربيا كان أم أجنبيا. أى أنها رواية تجمع بين الوعى بالأصول التراثية العربية وبين معطيات آخر مراحل التطور فى الرواية الحديثة العربية والأجنبية.

تبدأ رواية «الزينى بركات» بحيلة فنية معروفة منذ القدم هى الإحالة إلى رواية يعهد إليه بوصف الأحوال أو حكاية الأحداث. وفى هذه القصة تقتصر مهمة الراوية، وهو رحالة بندقى من القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) يدعى فياسكونتى جانتى، على وصف أحوال مدينة القاهرة أو الديار المصرية بعامة فى التاريخ المذكور. وقد زار هذا الرحالة الإيطالى القاهرة أكثر من مرة فى القرن السادس عشر الميلادى أثناء طوافه بالعالم، والمشاهدات التى نقرأها فى أول الرواية تحت عنوان «لكل أول آخر ولكل رواية نهاية» تسجل أحوال

القاهرة خلال شهر أغسطس ١٥١٧م الموافق رجب ٩٢٢هـ.

وهذه الحيلة الفنية البارعة تذكرنى بما فعله قصاص إسبانيا العظيم ميجيل دى سرفانتيس سافدرا فى روايته الشهيرة دون كيخوته دى لامانشا (دون كيشوت) المكتوبة فى نهايات القرن السادس عشر الميلادى ، حيث زعم أنه نقلها بالكامل عن مخطوط لراوية عربى يدعى سيدى حامد بن الجيلى.

والمشاهدات التى تأتى على لسان الرحالة الإيطالى فى رواية «الزينى بركات» تبدو وكأنها مقدمة أو مدخل إلى الرواية أو بتعبير آخر تمثل ما يسمى فى النقد بالأرضية أو العمق Fondo . وتبدأ المشاهدات على النحو التالى: «تضطرب أحوال الديار المصرية هذه الأيام، وجه القاهرة غريب عنى، ليس ما عرفته فى رحلاتى السابقة، أحاديث الناس تغيرت ، أعرف لغة البلاد ولهجاتها، أرى وجه المدينة مريضا يوشك على البكاء، امرأة مذعورة تخشى اغتصابها آخر الليل، حتى السماء نحيلة زرقاء، صفاؤها به كدر، مغطاة بضباب قادم من بلاد بعيدة.. *الخ*». وهذه الفقرة كافية لتعريفنا بالأسلوب الذى سوف يستخدمه المؤلف على طول الرواية: الجمل التلغرافية القصيرة، المنتظمة فى سلسلة تشبه حبات السبحة الصغيرة، وكل جملة تحمل خاصيتين متضادتين فى وقت واحد، ذلك أنها تعبر عن

معنى كامل لكنها في الوقت نفسه لابد أن تنتظم في سياق طويل لا ينتهى إلا بنهاية الفصل كله أو بالأحرى بنهاية الرواية نفسها، ولذلك نجد أن «الفصلة» هى العلامة السائدة على امتداد الرواية. وبهذا فإن أسلوب الرواية لا يكاد يختلف في شيء عن طبيعة الفن الإسلامي، الذى تتقاطع فيه الأجزاء وتتكامل على النحو الذى نعرفه جميعا. (٦)

ويبرع المؤلف - على لسان الرحالة طبعا - فى وصف أحوال الديار وما يجرى فيها من أمور ، ولا ينسى أن يوظف بعض الأحداث أو الحكايات الثانوية التى تدل على طبيعة المجتمع فى ذلك الزمن البعيد مثل الحادثة الطريفة التى فصل فيها الزينى بركات بنفسه، وهى خاصة بالجارية الرومية البيضاء التى اشتراها رجل كبير السن، يعمل فى استقطار ماء الورد. ضخم الجثة ، نهم ، كثير الأكل، ومنذ اشتراها تفرغ لها تماما ، هجر معمله ، لم يعد يخرج من بيته ، لا يمضى إلى الصلاة.. الخ، وقد استغاثت الجارية بالزينى بركات فقبض عليه، وأمر ببطحه أرضا ، وكشفوه وقيل أنهم روعوا لمنظره. وقد ضربه الزينى خمسين عصا ثم أمره بإعتاقها.

فهذه الحادثة وماسوف يأتى على هذا النحو فى الرواية بعد ذلك يدل على أن جمال الغيطانى استطاع، ببراعة فائقة، أن

يجعل من الرواية قطعة من الأرابيسك، بحيث لا تكون الشخصية أو البطل هى محور القص أو الحكاية وإنما تصبح الأماكن والناس والشخصيات فى الرواية أبطالا حقيقيين وكل منهم يمثل حبة من حبات المسبحة، ذلك أن المكان والزمان والناس من سوقة ووجهاء يلعبون فى نسيج الرواية أدواراً لاتقل عن دور الزينى بركات نفسه، وعلى بن أبى الجود، وغيرهما من شخصيات الرواية، ولذلك تتراوح عناوين الفصول (ونحن نسميها بالفصول تجاوزا) بين الحكمة مثل «لكل أول آخر ولكل بداية نهاية» ص ٥) ، والتوقيت الزمانى مثل «أول النهاية» ص ١٩) والحكاية (مثل ما جرى لعلى بن أبى الجود وبداية ظهور الزينى بركات بن موسى ص ١٧) والشخصية (مثل «سعيد الجهينى»ص ٢٢). والمراسيم (مثل مرسوم شريف» ص ٢٩) والمكان مثل كوم الجارح» ص ٤٣) والنداءات ومقتطفات الرحالة البندقى.. الخ الخ، على أن هذه العناوين مجرد أجزاء ضمن سرادقات(فصول) الرواية، ذلك أنها مقسمة إلى ستة سرادقات : السرداق الأول .. ما جرى لعلى ابن أبى الجود وبداية ظهور الزينى بركات بن موسى (شوال ٩١٢هـ)، والسرادق الثانى.. شروق نجم الزينى بركات. وثبات أمره، وطلوع سعده، واتساع حظه، والسرادق الرابع بدون عنوان، وكذلك الخامس، أما

السرادق السادس فتحت عنوان «كوم الجارح». وبذلك فإن سرادقات الرواية بها ثلاثة عناوين تحمل معنى الحكاية، واثنان ليس لهما عنوان، وإنما يكتفى المؤلف بالعناوين الفرعية مثل «زكريا بن راضى»، و«سعيد الجهينى» و «النداءات » والمقتطفات من مشاهدات الرحالة البندقى.

ويجمل بنا هنا أن نتوقف قليلا عند كلمة «سرادق» التى يستخدمها المؤلف بدلا من الفصول. يقول العلامة ابن منظور فى «لسان العرب»: «السرادق ما أحاط بالبناء والجمع سرادقات، قال سيبويه : جمعوه بالتاء وإن كان مذكرا حين لم يكسر ، وفى التنزيل أحاط بهم سرادقها، فى صفة النار أعاذنا الله منها... والسرادق كل ما أحاط بشيء نحو الشقة فى المضرب أو الحائط المشتمل على الشيء.. الخ». واستبدال الغيطانى كلمة السرادق بالفصل نابع من تأثره بفن العمارة الإسلامى. يقول فى المقابلة التى سبقت الإشارة إليها (أخبار اليوم ١٩/١٠/١٩٨٥): «اهتمامى بتخطيط المدن القديمة جزء من الاهتمام بالشكل الفنى للرواية. وأضرب لك مثلا: لقد وجدت أن التصميم الفنى «لألف ليلة وليلة» وهو توالد حكاية من حكاية يتشابه تماما مع المنطق الذى يحكم فن الزخرفة العربية، حيث أن الشكل يولد من الشكل ، وفى المدن القديمة

تؤدى الحارة إلى حارة والشارع إلى شارع». وهذا هو السبب في أننا نجد الحكايات داخل السرادقات الستة فى الرواية متداخلة لكن ليس على طريقة «ألف ليلة وليلة» وإنما أفاد جمال الغيطانى - كما ذكرنا سابقا - من عمليات التطور المتتابعة فى الرواية العربية والعالمية على حد سواء، وبخاصة تداخل الأحداث وتشابكها وتعقيدها، ولذلك فإن الكلام عن سعيد الجهينى مثلا أو عن زكريا بن راضى أو عن سواهما لا ينتهى عند فصل أو جزء محدد من الرواية، وإنما يصدر الحديث عن هذه الشخصية أو تلك فى أكثر من موضع وفى أكثر من مناسبة، وذلك بطرق مختلفة وفنون متباينة تبدأ من طريقة القص العادية إلى استنطاق وعى الشخصية مرورا بالتقارير والنداءات والمراسيم، وكل هذه الوسائل تبدو مثل المصابيح الكهربية التى يسلط كل منها على جزء من الهدف حتى ليصبح الهدف واضحا تمام الوضوح فى النهاية.

والشخصيات الرئيسية فى الرواية هى: الزينى بركات بن موسى ، متولى حسبة الديار المصرية ووالى القاهرة، والشهاب الأعظم زكريا بن راضى كبير بصاصى السلطنة، وعلى بن أبى الجود متولى حسبة القاهرة السابق، وسعيد الجهينى أحد المجاورين فى الأزهر ، وعمرو بن العدوى مجاور آخر ، والشيخ

ريحان البيرونى، هذا فضلا عن شخصيات أخرى كثيرة مثل القضاة والأمراء والنساء وصغار البصاصين وغيرهم، كما أن الرحالة الإيطالى فياسكونتى جانتى له دور لا يقل عن أدوار الشخصيات السابقة، وهذا التنوع والتشابك والتعقيد فى الشخصيات وفى صلة كل منها بالأخرى وبالبيئة المحيطة بها، وانتظام كل هذا فى سياق فنى أخاذ يدل على أن كتابنا الروائيين المعاصرين أصبحوا يطاولون قامة أى روائى عالمى معاصر . لقد عرف جيل الستينيات كيف يفيد من التجربة الخلاقة للروائى العظيم نجيب محفوظ.

وتنتظم هذه الشخصيات جميعها فى منظومة واحدة هى قربها من السلطة أو بعدها عنها، ودورها الفعال أوالمتأمل فى ملحمة البصاصين الذين يحافظون على أمن السلطة. وهؤلاء البصاصون تختلط عندهم الوظيفة العامة بوظيفة خدمة السلطان: فعلى بن أبى الجود والى البلاد ومتولى الحسبة فيها قبل الزينى بركات بن موسى «كان يشغل وكالة بيت المال، والتحدث عن جهات الشرقية، ثم الحسبة وهى أجل وظائفه، إلى جانب مهمته الأصلية التى لم يعد يمارسها تقريبا فى أعوامه الأخيرة، بشمقدار السلطان ، حيث كان يحمل نعل السلطان فى أوقات الصلاة، وهى وظيفة ليست غريبة عليه، فمن قبل ذلك عمل

بشمقدارا صغيرا للأمير طومانباى، وعندما علا نجمه وبرق، سطع فأله، وبلغ سعده، وتبرأ من البشمقدارية مع أنها الأصل» (الرواية ص ٢٦) فكل مؤهلات على بن أبى الجود السابقة أنه كان يحمل نعل السلطان فى أوقات الصلاة، وشخص كهذا لن يكون إلا سيفا مسلطا على رقاب العباد عندما يعلو نجمه. ولن يكون غريبا عليه أن يأمر أحد أعوانه (زكريا بن راضى) بالقبض على امرأة حامل. فقيرة لا ظهر لها، حيث ضربها بين يديه بالمقارع، وأحرق أطرافها بالقطران حتى رمت ما فى رحمها ولدا ذكرا فى ستة شهور، ولم يكتف على بن أبى الجود بهذا بل شنقها عند باب زويلة، لماذا ؟ لأن رجال زكريا ضبطوها تبيع قفة بها ثمار العجور، وهو يحتكر بيع العجور (الرواية ص ٢٣).

والبصاصون يوهمون أولى الأمر بأن الأحوال لا تستتب إلا بالاعتماد عليهم. يقول كبيرهم زكريا بن راضى فى رسالة بعث بها إلى الزينى بركات بن موسى ناظر الحسبة الشريفة: «نبدأ بأن نشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له، شهادة نقيمها فى كل حكم، وتحاور سيوفنا جاحديها فتنهض بالحجة عليهم وهم بكم ، ونشهد أن محمدا عبده ورسوله أشرف من ائتمر بالعدل والإحسان، وأعدل آمر أمته بالوزن بالقسط، صلى الله

عليه وعلى آله وصحبه الذين احتسبوا فى سبيل الله جل عنائهم وسلم تسليما كبيرا.. وبعد اعلم أننا بدأنا إليك بالمراسلة، وأردنا إطلاعك على ما تحويه المكاتبة، ابتغاء أمن العباد، فى سائر النواحى والبلاد، لأنكم لن تطلعوا على خافى الأمور إلا بما نطلقه بين المسلمين من عيون، ولن تصغوا إلى ما يدور من تافه الهمسات ذات الغرض الخطير، بين الأمير والحقير، إلا باستنادكم إلى جهتنا والاستعانة بنا ، فهذا ما سار عليه نظام السلطنة منذ أن وعينا وأدركنا .. الخ(انظر باقى هذه الرسالة فى الرواية ص ٦٧ ـ ٦٨).

ورواية «الزينى بركات» جامعة مانعة ـ إن صح هذا التعبير ـ فى كل ما يتعلق بمهنة البصاصة والبصاصين. فالمؤلف لا يترك شاردة أو واردة فى هذا الصدد إلا سجلها بدءا من تعريف البصاصة حتى صور التعذيب الرهيبة التى يمارسونها من أجل إجبار الناس على الاعتراف بما يريدون ، ومرورا بطرق الإعلام عند البصاصين، ووسائلهم الجهنمية، وصفاتهم المثلى، وحكمهم وحتى أحلامهم. ولن أتوقف فى هذا المقال عند كل هذه الأمور وإنما أشير فقط إلى اثنين منها وهما : صفات البصاص الأمثل ومن بينها قدرته الفائقة على اكتساب قدرات الخلق كلهم، والتداخل والتعامل مع جميع الناس، وأن تكون لديه القدرة

على أن ينتقل بين إظهار الكراهية والإعراب عن الحب فى غمضة عين - ومنها أيضا اتساع علومه ومعارفه عن الأشخاص. والبصاص الماهر هو من يستطيع زرع روح البص فى عقول الأطفال منذ تعلمهم نطق الكلمات . فلا يسمع الطفل كلمة من أبيه أو أمه إلا ونقلها، ولو نجح البصاصون فى هذه المهمة لتحول البشر أجمعون بعد سنين إلى بصاصين ، وهذا أمر جليل - فى نظرهم - يتطابق مع كل ملة ودين (انظر الرواية ص ٢٢٣ وما بعدها) . أما أحلام البصاصين فتتجاوز كل الحدود . فهذا أحدهم يحلم « لو يجئ زمان يعرف بصاصوه كم من الرجال يضاجعون حريمهم ، أى أطفال سيسكنون أرحام أمهاتهم، أى طفل منهم سيولد ويكبر، يثير فتنا وقلاقل. لو عرف هذا لمنع الرجال من إتيانهم المرأة التى ستحمل الطفل. هكذا يجتز الشر من جذوره، قبل أن تنبت له جذور، لو أوتى فرعون موسى بصاصا عظيما نفذ إلى حقيقة الطفل الذى ألقته أمه فى النهر لما عرف الدنيا نبى الله موسى، ولنجا فرعون وجنوده من الغرق(الرواية ص ٩٣) بل إن الخيال ليشط بزكريا بن راضى كبير البصاصين فيتمنى لو أن كل إنسان مشى حاملا ملكين، ملك يرصد الحسنات فوق الكتف الأيمن ، والآخر يدون السيئات فوق الأيسر(ص ٩٤). وليس هذا فقط بل

إن زكريا بن راضى فى الرسالة التى أعدها بمناسبة اجتماع كبار البصاصين فى أنحاء الأرض وأركان الدنيا الأربعة فى القاهرة يقول: « لا يوجد أمر على الله ببعيد . فما نراه مستحيلا اليوم يدخل باب الممكن غدا . وغدا بالنسبة لنا دون حد. إننى أرى يوما يجيء فيمكن للبصاص الأعظم أن يرصد حياة كل إنسان منذ لحظة ميلاده حتى مماته ليس الظاهر فحسب، إنما ما يبطنه من خواطر ، ما يراه من أحلام ، بهذا نرصد كل شيء منذ مولده، نعرف أهواءه ومشاربه بحيث نتنبأ بما سيفعله فى العام العشرين من عمره (الرواية ص ٢٣٣).

والزينى بركات نفسه رغم اشتهاره بالعدل مقارنا بسلفه على بن أبى الجود يكتب رسالة إلى زكريا بن راضى يبدأها كالعادة بكلام محفوظ مثل «من أحسن فيما بينه وبين الله تعالى أحسن الله فيما بينه وبين الناس، ومن أصلح سريرته ، أصلح الله علانيته، ومن عمل لآخرته كفاه الله شر دنياه» ثم يدلف إلى هدفه فيقسم الناس إلى فئات (وجعلنا بعضكم فوق بعض درجات) ١ـ السلطان والأمراء الكبار ٢ـ المماليك والأمراء الصغار ٣ـ أولاد الناس المتعممين ، والفقهاء، وأرباب الطوائف والحرف، والتجار ٤ـ العامة من الناس. ويحدد الزينى طريقة تعامل البصاصين مع كل فئة من هؤلاء حتى يستتب الأمن خاصة «ونحن

مقبلون على عصر كله محن وفتن » (الرواية ص ١٥١ ـ ١٥٤).

وهكذا نجد فى أمثال هذه الرسائل والمكاتبات كيف يظهر التناقض جليا بين المقدمة المشتملة على آيات قرآنية وعظات وحكم، وبين الهدف الذى يرجى منه إحكام قبضة السلطة على رقاب العباد.

ومن الأشياء التى تثير الدهشة والإعجاب فى الرواية أن الغيطانى لا يترك ظاهرة من ظواهر الحياة فى المجتمعات الإسلامية إلا أبرزها فى أسلوب فنى ناضج ، لا يقحم فيه المؤلف نفسه وإنما يترك القارىء وجها لوجه مع شخصيات الرواية. ففى جزء تحت عنوان «قسم خاص به نتف مما قيل بشأن واقعة الفوانيس » ينقل الغيطانى جزءا من خطبة الجمعة التى ألقيت من فوق منابر المساجد ، آخر ذى القعدة ٩٠٩هـ، وهذا الجزء قاله الوعاظ كلهم على اختلاف مذاهبهم (وهذا يدل على أن الخطبة موزعة عليهم من جهة عليا) ومما جاء فى هذه الخطبة قولهم : «يا أهل مصر . يقول رسول الله صلى الله عليه وسلم «لا يستحى العالم إذا سئل عما لا يعلم أن يقولو لا أعلم»، نقول هذا لمن أحلوا تعليق الفوانيس أمام البيوت والدكاكين يدعون العلم بالتواريخ والأحداث التى جرت ، وينقصهم القول بما سيجيء، هنا ندخلهم فى زمرة الكافرين، قالوا سبق لعديد من الأمم أن

على حكامها الفوانيس فى شوارعها ، فهل ذكروا لنا مثلا بعينه؟ أهل كان رسولنا يمشى على هدى الفوانيس؟ وفى رحلتى الصيف والشتاء إلى الشام واليمن هل أضىء طريقه بفوانيس صنعها بشر؟ نقولها عالية، نقولها بلا حرج.. يا أهل مصر لم يحدث تعليق الفوانيس من قبل، لقد أمرنا رسولنا الكريم بغض البصر عن عورات الخلق، والفوانيس تكشف عوراتنا ، خلق الله ليلا ونهارا ، ليلا مظلما ونهارا مضيئا، خلق الليل ستارا ولباسا ، فهل نزيح الستار؟ هل نكشف الغطاء الذى أمدنا الله به؟ هل نتطاول ونبدد سواد الليل من كل شبر فى المدينة؟ هذا كفر لا نقبله، هذا خروج عن الحد لا نرضاه، الخ(الرواية ص ١١٠ ومابعدها) . ألا تشبه هذه الخطبة ما يثار فى زماننا حول الغزو الثقافى، وتحية العلم هل هى حرام أم حلال؟ وغير ذلك من أمور يتجادل فيها الناس ويتحاورون وربما يقتتلون بينما الأعداء فى الخارج يتربصون بالأمة ويخططون للقضاء عليها، وبالطبع فإن هناك من يحمل الرأى المستنير فهذا قاضى قضاة الحنفية يقول: «الفوانيس تطرد الشياطين، وتنير المسالك فى الليل للغرباء، وتمنع مماليك الأمراء والنسر من الهجوم فى الليل على الخلق الأبرياء» (الرواية ص ١١١)، ولكن قاضى القضاة والأمراء اتهموا قاضى الحنفية بالخروج عن الحد، ومخالفة الأصول ،

ونفى الفروع، بانحيازه إلى صف الفوانيس، كما اتهموه بأنه يبغى نشر الفتنة والفجور أما العامة فقد هتفوا فى الجوامع والطرقات«لعن الله الفوانيس، لعن الله الفوانيس» ويصدر مرسوم سلطانى «تبطل عادة الفوانيس. ويزال ما علق منها، وكأنها لم تكن» ويكتب إليه(أو يبرق إليه على عادة أيامنا) أمراء الديار المصرية وأكابرها «ما قمتم به حق، ما أثبتموه عدل. لعن الله الفوانيس».

وفى ذيل التقرير أو الرسالة التى أعدها كبير البصاصين لإلقائها فى اجتماعهم بالقاهرة نقرأ مطالب لها مغزى مثل «مطلب فى كيفية إعداد طعام المساجين، وطرق نومهم وأفضل اللحظات اللازمة لإقلاق راحتهم»، ومثل «مطلب فى الوسائل المقترحة لترقيم الناس، بدلا من الأسماء ، ونص فتاوى شرعية تبيح هذا فى سائر الأديان»، وهكذا يقدم الغيطانى بطرق فنية بارعة الوسائل التى تستخدمها السلطة فى كل زمان ومكان لتبرير كل ما تقوم به من أعمال، حتى ولو تطلب ذلك إصدار فتاوى شرعية.

ومن الأمور البارزة فى رواية «الزينى بركات» أن الشخصيات النسائية تمثل هدفا جنسيا فقط أو تمثل خلفية ينعكس عليها وعى الشخصية المذكرة، ولذلك فإن معظم حالات تيار الوعى

فى الرواية تدور حول المرأة وكيفية الوصول إليها والفوز بها. ولعل الدور الإيجابى الوحيد للمرأة فى هذه الرواية هو أنها أحيانا تكون جاسوسة، وحتى دخولها فى هذا الدور مرتبط برغبة رجل من هؤلاء البصاصين الذين استطاعوا توظيفها فى هذه المهنة (انظر مثلا صفحات من ١٨٥ إلى ١٩٢). وأعتقد أن الغيطانى لم يبعد عن الحقيقة فى تصويره لعالم المرأة على هذا النحو، لأن الفترة التى تدور فيها أحداث الرواية(بداية القرن العاشر الهجرى - السادس عشر الميلادى) تمثل بداية مرحلة التدهور فى العالم الإسلامى.. وعلى أية حال فما زال البعض فى أيامنا يريدون للمرأة أن تعود لعصر الحريم.

هذه إذن بعض التأملات فى أحوال «الزينى بركات». ويقينى أنها لا تغطى إلا جزءا يسيرا من هذه الرواية الشامخة التى تحتاج إلى دراسات مطولة عن نهجها الجديد، وأسلوبها الخاص، وتكنيكها الفنى، ورؤيتها التقدمية، ومضمونها الثورى، وعالمها الرحب، وبنائها المتسق، وتعبيرها الصادق عن طبيعة المرحلة التاريخية، وعن أساليب القمع ونماذجه فى كل زمان ومكان. والرواية بذلك تتخطى حاجز الزمان والمكان وتعبر عن الإنسان أينما وجد. لكل هذا لا نشك فى أن نصفها بأنها رواية فذة.

المراجع

١ – انظر فى ذلك المقال الذى ترجمناه للكاتب الكولومبى داسو سالديفار تحت عنوان «البحث عن ماكوندو» ونشر فى مجلة «البيان» الكويتية فى العدد رقم ٢٠٢، يناير (كانون الثانى) ١٩٨٣م.

٢ – وردت هاتان المقولتان فى حديث أجرته جريدة «أخبار اليوم» مع الأستاذ جمال الغيطانى ونشر فى عدد ١٩ - ١٠ - ١٩٨٥.

٣ – لعله من باب المصادفة - أو لعلها الروح السارية فى عملية التطور الثقافى - أن هذه القضية أخذت تشغلنى وتلح على تفكيرى منذ أن بدأت عام ١٩٧٦ استكمال دراساتى الأكاديمية فى إحدى الجامعات الأوروبية . وقد راعنى أن كثيرا من شعرائنا وكتابنا يغضون من قدر شعرنا العربى القديم بينما بعض كبار المبدعين والكتاب فى أوروبا يتناولونه بنظرة نقدية موضوعية ويدللون على ما فيه من قيم انسانية وهذا على أية حال موضوع مقال طويل أو فصل من كتاب سوف يظهر قريبا إن شاء الله تحت عنوان «خوان رامون خمينيث والشعر الأندلسى». كما نشرت قبل ذلك فى العدد ١٣ من مجلة «أدب ونقد» تلخيصا لكتاب «الشعر العربى والشعر الأوروبى» للعالم الإسبانى مينيديث بيدال يبرهن فيه على أن الموشحات والأزجال الأندلسية تمثل أصول الشعر الغنائى الأوروبى.

٤ – من أجل تفصيلات أكثر فى هذا الموضوع انظر كتاب الدكتور عبد المحسن طه بدر «تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر»(١٨٧٠ - ١٩٣٨)، من ص ٢١١ إلى ص ٢١٦، دار المعارف ، الطبعة الثالثة.

وهذه الأقوال لبعض كبار كتابنا تعكس الطريقة التى كنا - ومازلنا فى أغلب الأحيان - نتعامل بها مع النموذج الغربى ومع تراثنا . فنحن عادة ما نلجأ إلى المقارنة بين أحدث ما وصل إلينا من الغرب وبين ما هو شبيه له فى تراثنا، وعندما نجد هذا الجانب من تراثنا متخلفا - وهذا طبيعى جدا - عن النموذج الغربى الذى أمامنا ، ننهال على تراثنا سبا وذما ناسين أو متناسين فروق القرون. وقد سبق أن طرحت هذه القضية فى مقال لى بمجلة العربى تحت عنوان «الشعر العربى هل هو أصل الرمزية؟» (عدد مايو ١٩٨٤) حيث طالبت بأن نتعامل مع التراث مثلما يتعامل معه الأوروبيون، وذلك بأن نبحث فيه عن الأصول والجذور فقط لا أن نقارنه بأحدث ما أنتجه العقل البشرى الذى أفاد من عملية التطور على امتداد التاريخ الإنسانى.

٥ – انظر مجلة «الدوحة » العدد ١١٩ نوفمبر ١٩٨٥، والمقال تحت عنوان «التراث العربى بين السابق.. واللاحق» بقلم جمال الغيطانى.

٦ – لن نستطيع فى هذا المقال أن نوفى هذه الرواية حقها من الدرس الأسلوبى ، ومن هنا نفضل تأجيل هذا الموضوع لفرصة أخرى، ويكفى أن نشير هنا إلى ما يحمله أسلوب هذه الرواية من خصائص جديدة تتفق وطبيعة الفن الإسلامى.

جمال الغيطانى فى «سفر البنيان»

تجديد الرواية العربية

إن العناصر الجديدة التى أدخلها جمال الغيطانى على الرواية العربية تتشابه إلى حد كبير مع العناصر التى أدخلها كل من كارلوس فوينتيس وخوليو كورتاثار على الرواية فى أمريكا اللاتينية، والعناصر التى أدخلها خوان جويتيسولو على الرواية الإسبانية . إذا كنت لا أستهدف الدرس المقارن إن العناصر الجديدة التى أدخلها جمال الغيطانى على الرواية العربية تتشابه إلى حد كبير مع العناصر التى أدخلها كل من كارلوس فوينتس وخوليو كورتارثار على الرواية فى أمريكا اللاتينية، والعناصر التى أدخلها خوان جويتصولو على الرواية الإسبانية. وإذا كنت لا أستهدف الدرس المقارن فإننى سوف أكتفى فى هذا المدخل الموجز بالكلام عن جويتيسولو. فهذا الروائى الكبير استطاع أن يؤصل فى الرواية الإسبانية ما أسمته الدكتورة لوثى لوبيث - بارالت فى كتابها «أثر الإسلام فى الأدب الإسبانيين خوان رويث إلى خوان جويتيسولو» بالأسلوب المدجن MUDEJAR وهو الأسلوب الذى يجمع بين مادية الغرب وروحانية الشرق، أو قل فيما يتعلق بخوان جويتيسولو إنه الأسلوب الذى أدخل التجربة الصوفية العميقة بكل نزعاتها الإنسانية والكونية إلى

حومة الإبداع الروائى المتألق بصورة عامة فى أدب اللغة الإسبانية المعاصر. وقد تحدث جويتيسولو عن مهمته التجديدية فى حوار مع أمير رودريجيث مونيجال (نشر ضمن كتاب «خوان بلا أرض» مدريد، ١٩٧٧) قال فيه (ص ١١٣) : «لقد استخدم كورتاثار فى روايته «رايويلا RAYUELA» عددا من العناصر وتركها شبه مفككة لأنه لم يدمجها فى صلب الرواية. وقد قمت أنا بعمل شىء مشابه لذلك لسبب مهم هو أن الأزمة الحالية للرواية الإسبانية نتجت عن أن كثيرين منا استخدموا بإسهاب، منذ سنوات طويلة، نمطا واحدا من اللغة، ومن ثم أحسست بضرورة أن أقدم أعمالا تمثل تحولا مهما ليس بالنسبة لى فقط، بل بالنسبة لكل الروائيين من أبناء جيلى وبهذا أدخلت فى الرواية مجموعة من العناصر دون أن أدمجها بالكامل فى بنائها ، وإنما تركتها معلقة علي بعد مسافة حتى يمكن رؤيتها ضمن الهيكل .. لقد كان قصدى هو عمل «كولاج» Collage من العناصر دون أن أصهرها صهرا كاملا فى جسد الرواية. لقد حاولت أن أتجنب الاستعمال المبرمج لأية تقنية محددة».

وهذه الكلمة لخوان جويتيسولو تصلح لأن تكون مدخلا مهما للنظر فى رواية «سفر البنيان» لجمال الغيطانى، ليس لأن

الثانى قد تأثر بالأول بل لأن التجربتين قد تلاقيتا، وذلك لأن الغيطانى منذ بداية حياته الأدبية فى الستينيات الميلادية وهو يجرب أشكالا جديدة من القص، رأينا ذلك فى عمله الأول «حكاية شاب عاش منذ ألف عام» ثم فى «الزينى بركات» و«التجليات »، و«رسالة البصائر فى المصائر».. وغيرها، وبالطبع لم يكن جويتيسولو قد عرف فى العالم العربى، ولكن التعارف فى مرحلة لاحقة قرب بين الكاتبين ، ويدل على ذلك ما كتبه كل منهما عن الآخر . ومما قاله خوان جويتيسولو : «إن أعمال جمال الغيطانى الكبيرة تشكل، على نحو ما تشكل أعمال الكاتب المكسيكى كارلوس فوينتيس فى اللغة الإسبانية، عمارة جميلة المعمار، وشكلها يمكن الإحساس به عبر مسافة طويلة: كل رواية تشكل جزءا من هذه العمارة، وتسد فراغا ، وتشكل قبابا فريدة تثير الإعجاب.. الخ» (انظر الكلمة الموضوعة فى نهاية «سفر البنيان» تحت عنوان «هذه الرواية»).

بناء الرواية وبناء البنيان

هناك تلاقح عجيب بين البناء الذى اختاره جمال الغيطانى لروايته «سفر البنيان» وبين طبيعة البنيان نفسه الذى اتخذه الكاتب أساسا لرؤيته الصوفية والفلسفية للكون والوجود.

فالمدينة، أية مدينة تحدث عنها الكاتب، تبدو معلقة فى الفراغ، كأنها تستند إلى فكرة يصعب تحديدها، وليس إلى أساس ممتد فى الصخور العظمى، موثق متين مهما بدا من نحوله وصعوبة اكتشافه أحيانا، أما سريان البينان فى الفراغ فعجيب، وتجاوزه حد الغيوم الممطرة أول الشتاء أعجب. والاكتمال مربك لكل من أدعى أو تظاهر. وإذا كان الهودج الذى أراد أن يقيمه أحد الخلفاء لمحظيته جزءا من البنيان ، فإن هذا الهودج معلق فى الفراغ كذلك، هكذا يراه القصى والدانى، وهو ليس من قماش وإن كان يبدو من بعيد كذلك. ما يستند إليه خفى ، أساسه بعيد، حساباته لم تطرق من قبل، كل ما فيه متعلق بها (أى بالمحبوبة) فإذا رغبت فى خلاء امتد أمامها فسيحا ، طليقا لا يحده حتى أفق، وإذا اشتد القيظ أو البرد تتبع الحرارة ما يريحها ويهدىء أحوالها. كذلك درجة الضوء إن شاءت توهج حتى ليلغى الظلال وإن ضاقت خفت وبهت، وإن أرادت أعتم فى ذروة النهار.. إنه إذن هودج أو بناء على مثال الرغبة الكامنة داخل الإنسان، وهو بناء عجيب ممتد فى الفراغ الزمانى والمكانى للشخصية العربية منذ أيام الفراعنة إلى هذه اللحظة.

وإذا كان البنيان معلقا فى الفراغ ولا تحده حدود، فإن بناء الرواية هو الآخر معلق فى الفراغ وليس له حدود، إنه مثل

البنيان تماما فى غرابته واختلافه عن كل ما سبق، وهى رغبة أكيدة لدى أصحاب البنيان الذين ورد ذكرهم فى الرواية مثل أمنحتب وتوت مثلما هى أكيدة عند مؤلف هذا السفر الذى أراده بنيانا لا يشبه أى بنيان آخر، وعالما لا يتطابق مع أى عالم آخر. ذلك أن الرواية تأخذ شكلا جديدا يقوم على ثنائية تتمثل فى مصطلح يتأمل الكاتب حوله فلسفيا ووجوديا وصوفيا تعقبه حكايتان، وقد استمر هذا حتى نهاية ص ١٢٢، ثم تلا ذلك مصطلحات جاءت عقب كل منهما حكاية واحدة، ثم ختم العمل بقصة طويلة عنوانها «نزل» لم ترد تحت عنوان حكاية، وقد سبقها مصطلح وجاء بعدها مصطلح آخر . والمصطلح الأخير عنوانه «كتابة» وبه يكتمل الربط بين البنيان والحرف. وقد تساءل المؤلف: «كل مأوى عمارة، ولكل عنصر بناء ، إذن لماذا لا يتجه الجهد لإيجاد العمارة التى يمكن أن تسكن فيها المعانى والإشارات؟ ثم أجاب : «هكذا جرى التوصل إلى الحروف. كل حرف بناء، يمكن إدراك ما فيه إذا استقل بنفسه عن غيره، ولكنه إدراك محدود.. إنما تكتمل اعتباريته إذ يتصل بغيره من جنسه، تماما كأجزاء البناء.. ما قيمة الشرفة إذا وجدت بمفردها منفصلة عما يلزم لها وتلزم له؟ وكيف يقوم السقف إذا لم تحمله الجدران؟. ومما جاء أيضا فى ذلك قول الغيطانى:

«الحروف توالج تماما مثل العمارة، الحرف فى الحرف ليلد المعنى، الحرف ظاهر والمعنى غائب والدلالة حافظة، لذلك كان الظهور ملازما للغياب وإلا استحالت الكينونة».

والحق أنى لا أستطيع أن أحدد بسهولة مدى استفادة الغيطانى فى تأمله حول مصطلحاته من العلوم العربية والأجنبية قديمها وحديثها ، لأنك فى أحيان كثيرة تجده قد ألمح إلى أفكار مهمة كان لها دور كبير فى إحداث عمليات تحول فى هذا العلم أو ذاك. مثال ذلك الكلمة السابقة عن بناء الحروف، فعلماء العربية القدامى لهم تأملات وأفكار معروفة فى هذا الشأن ، ولكن أحدث نظرية من هذا القبيل هى التى عرفت باسم نظرية القيمة والدلالة أو نظرية العلاقات عند رائد علم اللسانيات الحديث فرناندو دى سوسير، فقيمة عنصر ما تتحدد على أساس ماله من علاقات واختلافات مع سائر العناصر، وقد قدم سوسير مثالا لذلك فى كتابه «دروس فى الألسنية العامة» استقاه من لعبة الشطرنج حيث قال : «لنأخذ قطعة هى الفرس . أهو بمفرده عنصر ما من عناصر اللعبة؟ من المؤكد أنه ليس كذلك. ألا ترى أنك إذا اعتبرت منه جانبه المادى المحض، وأخرجته من مربعه فى الرقعة وعزلته عن بقية قيود اللعبة أضحى لا يمثل شيئا فى نظر اللاعب . ولن يصبح عنصرا حقيقيا ملموسا إلا متى استعاد

قيمته والتحم بها. وهب أن تلك القطعة أصابها عطب أو ضاعت في أثناء اللعب فإنه يمكن تعويضها بقطعة أخرى معادلة لها .. بل حتى إذا استعملنا شكلا آخر لا يشبه الفرس في شيء فإننا نعتبره والفرس شيئا واحدا، شريطة أن نسند إليه نفس القيمة». هذه إذن فرضية وهي احتمال اطلاع الغيطاني - خاصة وأنه قارئ جيد - على أفكار مهمة لعلماء في شتى المجالات واستفاد منها في صياغة تأملاته العميقة حول المصطلحات .

ولكن هناك فرضية أخرى هي أن تأمل الغيطاني حول الظاهرة المطروحة وتعمقه فيها من أجل اكتشاف الحقائق الكامنة والأسرار الخفية جعله يصل إلى ومضات في غاية العمق والثراء. وأيا كان الرأي حول هذه المسألة فإن الذي لاشك فيه هو أن جمال الغيطاني قد استطاع أن يقدم في «سفر البنيان» رؤية فلسفية عميقة تمنح الفن الروائي بعدا جديدا وتؤصل لهذه التجربة الجديدة في ثقافتنا العربية المعاصرة. والقضية في كلتا الحالتين، سواء بالاستفادة أو بدونها، هي قضية التمثل الحي والخلاق لتطور الفكر الإنساني وشموله لحالتي الظهور والغياب، أو كما نقرأ في بداية الرواية: «لتمام الظهور لابد من غياب».

نعود إلى بناء الرواية فنجد الكاتب يغوص فى أعماق الزمن العربى بحثا عن كل ما يضيف لبنة إلى البنيان بخصائصه التى ألمحنا إليها من قبل والزمن العربى بالنسبة لكاتب كالغيطانى يبدأ من لدن الفراعنة، ولذلك نجده يخصص المصطلحين الأول (باب) والثانى (حامل ومحمول) وكل منهما تتبعه حكايتان لموضوعات وحكايا فرعونية لكنه يقوم بعملية صهر قوية بين ما هو فرعونى وما هو صوفى. وإذا كان بناء الرواية - كما أسلفت - لا تحده حدود فإننا سوف نعثر على هذا الانصهار الصوفى الفرعونى بعد ذلك كثيرا فى أزمنة أخرى ومواقع مختلفة. مثال ذلك ما نقرأه فى التأمل حول مصطلح «قبو» (ص ١٢٣ وما بعدها) الذى يطلعنا فيه المؤلف على ما جرى للعالم الأثرى المعاصر سامى جبره الذى أقدم على رؤية ما طال حفظه فى قبو مغلق. والمؤلف كعادته دائما يقوم بتعريف المصطلح فيقول عن القبو مثلا إنه صون وستر وخباء.. الخ ثم يدلنا على أن هناك أقبية ظاهرة وأخرى خفية كامنة فى الروح، فضلا عن أقبية الكون . ثم يقول إن الأقبية أمرها قديم منذ أن حفرتها الرياح وتوالى قطرات المطر .. الخ ولكن ما يهمنا أكثر

فى هذا الصدد هو تلك الصلة القوية التى اكتشفها الكاتب بين المهندس الفرعونى أمنحتب، وصنوه الإله توت الذى كان نسخة من الأول بعد ألفى عام والشيخ الأكبر محى الدين بن عربى. فأمنحتب هو القائل لكل بناء قبو، وفيه يكون السر، وهو الذى قرن بين جسد الإنسان وأبعاد العالم، ومنه استلهم البداية والنهاية، والخطوط الفاصلة ، وما خفى وما ظهر. فالأقبية إذن ليست إلا إشارات على الحضور والغياب، المصير والذهاب، الحقائق الجلية والأخرى التى لم تدرك بعد.. والقبو ضد الباب لكنهما وجهان لأمر واحد، والأصل فى كل منهما الخفاء، ولو ظهر لانتفت صفته. ولهذا فإن كل ما خفى يعد قبوا حتى وإن ظهر.. وكل هذا يؤدى إلى ما قاله الشيخ الأكبر فى كتابه « التدبيرات الإلهية فى إصلاح المملكة الإنسانية» إن الإنسان نسختان : نسخة ظاهرة وأخرى باطنة ، فالنسخة الظاهرة مضاهية للعالم بأسره والنسخة الباطنة مضاهية للحضرة الإلهية، فالإنسان هو الكلى على الإطلاق والحقيقة. وإذا كان هذا ما رآه أمنحتب، وتجسد من بعده بفترة طويلة فى الإله توت ، ثم عبَّر عنه ابن عربى برؤيته الصوفية، فإن للغيطانى ، من واقع تأملاته النافذة فى هذه الأمور والأحوال، رؤية أخرى تقول إن الإنسان ليس نسختين فقط، إنما هو نسخ، فإلى جانب

ما خفى وما ظهر تتجسد أحواله منذ الميلاد وحتى الفناء. فكل انتقال من لحظة إلى أخرى يجدد النسخ، ومن نعرفهم وندركهم ثم نلقاهم بعد غيبة يختلف أمرهم ويتفق، فهم هم من الظاهر، ولكنهم ليسوا كذلك فى الجوهر. كذلك المكان، وبالأخص البناء. نمضى إلى المواضع التى ارتبطت بها أيامنا الآمنة الحميمة فلا نجدها رغم مثولها، وتغترب عنا رغم أنها قائمة جلية متصلة الجدران.

على هذا النحو تمضى رواية «سفر البنيان» فتتداخل الأزمنة والأماكن والأفكار ، ويتلاقى الظاهر مع الباطن والقائم فى الهواء مع القائم فى داخل الإنسان ، ولكننا على الرغم من كل هذا التداخل نلحظ الفروق بين هذا البنيان وذاك، وبين هذه المرحلة الزمنية وتلك : فالمصطلحات الأول والثانى وما يليها من حكايات (حتى صفحة ٥٧)يكادان يدوران حول الزمن الفرعونى وما يمتزج به من رؤى صوفية، والمصطلح الثالث «فناء» تعقبه حكاية عن قصة بناء عقبة بن نافع لمدينة القيروان ، تليها حكاية أخرى عن أحد الخلفاء وقد هام حبا بفتاة بدوية، رغم كثرة ما عنده من جوار، وقد بنى لها هودجا يحمل نفس صفات البنيان فى هذه الرواية على نحو ما أشرنا إلى ذلك من قبل ، لكن الفتاة ظلت متعلقة بابن عم لها، وعلى الرغم مما ذكره المبلغ(وهو أحد

شخصيات القصة) من طرق وأساليب ارتكبت من قبل للتخلص من أمثال هذا المعشوق إلا أن الأمر ظل معلقا لأن ما يهم المؤلف ليس مغزى الحكاية بل ما يستخلص منها بشأن إقامة البنيان واستوائه على كل المستويات المادية والروحية واللغوية.. إننا ونحن نتابع شغف الخليفة بهذه البدوية ومحاولاته إرضاءها بأى شكل حتى ولو أقام لها هودجا لا يشبهه أى هودج، وهى فى الوقت ذاته تنأى عنه لأن قلبها معلق بحب آخر ، أقول ونحن نتابع ذلك نحس وكأننا نشهد إقامة بنيان فى اللغة لا يكاد يختلف فى شىء عن ذلك البنيان الحاضر الغائب، الممتد فى الخلاء والمنساب داخل النفس : فالهودج الذى أقامه الخليفة لهذه المعشوقة يهتز إذا شاءت ويثبت عندما تريد، تستقيم إذا وجدت راحتها فى ذلك ويميل لحظة رغبتها فى الانتقال القديم، فكأنه واقع الآن. فكيف تم تدبير الأمر؟ وكيف جرى هذا كله؟ ومن أين أمكنهم توفير اللبن والعسل وماء الورد للخلط بمواد البناء بدلا من المياه؟ وكيف جهزوا تلك الأسقف التى يمكنها أن تتراجع بمجرد ورود الخاطرة، بحيث ينفذ بصرها إلى السماء مباشرة؟. ولاشك أن غرابة هذا البناء وعجائبية لا تختلف عن غرابة وعجائبيته اللغة التى كتبت بها هذه الأحداث المأخوذة من زمن عربى إسلامى. فكيف استطاع الغيطانى السيطرة على لغة

تستطيع أن تعكس هذه الرؤية العجائبية فى رواية «سفر البنيان»؟ لاشك أن هذا السؤال يحتاج إلى إجابة مطولة ترصد جهود الغيطانى ومحاولات امتلاكه للغة قادرة على التعبير عن العالم الروائى الذى أراد التمكين له فى ساحة الفن الروائى العربى.

ونمضى مع المصطلحات وما يليها من حكايات فنجد الغيطانى يقدم لنا فى حكايتين متتاليتين قصة دخوله إحدى المستشفيات فى الولايات المتحدة الأمريكية لإجراء عملية له فى القلب، وتنطوى الحكايتان على تقنيات مهمة يمكن أن نتناولها فى فرصة لاحقة. وبعد مصطلح «قبو» يقدم لنا المؤلف لنا حكاية عن قصر البارون فى ضاحية مصر الجديدة وانطوائه على جملة من الأسرار . وبعد مصطلح «درجة» نطالع قصة البحث عن أثرين مهمين فى مدينة أخميم بصعيد مصرهما تمثال الملكة ميريت أمون والبربا . ويتحول الأمر فى النهاية إلى مسألة صوفية ، ولهذا نقرأ العبارة التالية (ص ١٦٧): «البربا عندك .. كل منا داخله بربا أو حوله. ابحث عنها وتجول فيها». وبعد مصطلح «موقد » نطالع أكبر قصة فى الرواية وعنوانها «نزل» وهو نزل عجيب لا يمكن تحديد تاريخ معين لتأسيسه أو نشوئه، وهذا النزل تابع ، أمره لاحق ووضعه مؤقت لأن القادمين إليه ينطلقون منه

إلى مكان آخر. ورغم إدراكهم بموقوتية المكث ومحدودية الإقامة إلا أن كثيرين منهم يتعلقون به. وهم يعبرون إليه على قنطرة حجرية قائمة على فراغ هائل. ولاشك أن هذه القصة الطويلة (حوالى ٦٥ صفحة) تحتاج وحدها إلى تحليل خاص، إضافة إلى العلاقات التى تربط بينها وبين باقى قصص الرواية. وهذه القصص جميعها تجمع بين نقيضين فى آن: فكل منها تبدو قائمة بذاتها، ومتفردة، لكنها لابد وأن تندرج فى سياق عام يكتمل به البنيان وتتضافر فيه العناصر . إنها نمط جديد من القص يؤصله الغيطانى ويمنحه زخما وقوة تعطيه مشروعية التواصل والاستمرار. والحق أن جمال الغيطانى استطاع بهذه الرواية أن يجعل من مشروعه ، الذى واصل العمل فيه بدأب، حقيقة واقعة تنسب إليه عربيا وعالميا. وهذه فى حد ذاتها مهمة كبيرة فى زمن بات فيه التميز أمرا مطلوبا، والخصوصية ضرورة ملحة سواء على مستوى الفرد أو على مستوى المجموع.

تجديدات روائية

حدث للفن الروائى على المستوى العالمى خلال القرن العشرين ما يمكن أن نسميه بالقفزات المتواصلة والتجديدات

التى جعلت منه بامتياز الجنس الأدبى الأول المعبر خير تعبير عن حُركة الإنسان والحياة. من هذه التجديدات:

١ـ تحطيم وتفكيك الأبنية القصصية القائمة. وقد حدث كل هذا فى إطار الأزمة العامة للأشكال الفنية التى تميزت بها فنون القرن العشرين، الذى قيل عنه إنه محطم كل القوانين ، وكل اللوازم الشكلية.

٢ـ اكتشاف اللغة وإبداعها بصورة متواصلة. وبهذا لم تعد اللغة مجرد قالب يحمل الأفكار أو المفاهيم، بل صارت فى حد ذاتها منجما للإبداع ، ومنطلقا نحو تحقيق الامتزاج الكونى. وتمثل رواية «سفر البنيان» نموذجا مهما لهذه اللغة المكتشفة المبدعة . يقول الكاتب مثلا عن المبنى فى صفحة ١٠٤: «المبنى ليس متينا فحسب، إنما يبدو صنواً للطبيعة ونقيضا لها، كينونة أخرى فى مواجهتها ، بثباته ، برسوخه، بما يحوى، الزجاج عريض، متين، يتلاشى البرق عند سطحه وتتناثر الصواعق، يرشح كافة الأصوات حتى لو كان ميلاد الرعد عند حافته». فهذا لا يمكن أن يكون مبنى عاديا ، إنما هو بالأحرى بناء، كينونة تجمع كل خواص الكائن الحى العائش فى الطبيعة والمناقض لها. ولاشك أن اللغة هى وحدها القادرة على تجسيد هذه الكينونة القائمة فى فراغ هائل.

٣ـ التجريب المتواصل على نطاق الزمن، ذلك أن الزمن الصاعد أو الرياضى ، وهو زمن الساعات التى نحملها، أصبح خارج منطقة الإبداع، أو قل إنه لم يعد يمثل أساسا جوهريا للكتابة الروائية بل والقصصية بصفة عامة. ومن ثم أصبحت هناك أزمنة أخرى بعضها يعود إلى الوراء، وبعضها يستبق الأحداث.. الخ وقد تجتمع كل الأزمنة فى لحظة واحدة، فنعيش فى مشهد واحد أزمنة فرعونية وإسلامية ووصفية وآنية كما نجد فى رواية «سفر البنيان» وقد سبق أن مثلنا بمثال لمشهد يجمع بين المهندس الفرعونى أمنحتب والشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى. وهذا التداخل الزمانى يقابله أيضا تداخل مكانى لأن ما حدث من تحطيم للزمن الروائى التقليدى قابله كذلك تحطيم للمكان ومن ثم صار الروائى ينتقل بين عدد من الأمكنة فى مشهد واحد.

٤ـ كذلك لم تعد الرواية مجموعة من الأحداث المتتابعة التى تمضى نحو عقدة يجد الكاتب فى النهاية لها حلا ، بل صارت مختلفة عن ذلك كل الاختلاف، لأن الرواية الآن يمكن أن تجمع بين القصة والمقال وغير ذلك من أجناس الأدب. وفى هذه الرواية التى معنا جمع الغيطانى ببراعة بين المقال التأملى المتمثل فى مقال فلسفى حول مصطلح ما ، يعقبه كما أسلفنا

حكاية أو حكايتان . ولم يعد القارىء المتمرس فى قراءة الأعمال الروائية يجد غضاضة فى ذلك طالما استطاعت مخيلة الكاتب أن تجمع بين هذين الجنسين الأدبيين فى بناء فنى متكامل. ولا يقتصر الأمر على المزج بين المقال والقصة، بل يتعدى ذلك إلى أن تبدو كل قصة وكأنها قائمة بذاتها ، لكن كل القصص فى نهاية المطاف تشد بخيط واحد يضمها جميعا. ولولا البراعة القصصية والخبرة والتجربة ما استطعنا أن ننتقل من قصة إلى أخرى عبر الأزمنة المختلفة: الزمن الفرعونى، والزمن الإسلامى الصوفى، والماضى القريب (كما نرى فى قصة البارون إمبان) والزمن الحاضر (التجربة العلاجية للكاتب فى الولايات المتحدة الأمريكية) وغيرها.

هـ- لكل ما سبق لم يعد هناك بطل بالمفهوم التقليدى ، نمضى معه من أول الرواية إلى آخرها، بل نحن أمام مجموعة من الأحداث والمشاهد التى تخلق كل منها البطل الخاص بها، ليندمج بعد ذلك فى سياق العالم الروائى برمته. ولاشك أن هذا النوع من القص به ثراء فى المشاهد والأحداث والشخصيات، لكنه مثل كل جديد يحتاج إلى قارىء من نوع خاص له دربة وخبرة وعلى دراية بالتجديدات التى أدخلت على فن الرواية فى شتى أنحاء المعمورة.

٦ـ وهكذا نجد أن فن الرواية المتطور صار يمثل تحديا للقارىء، خاصة ذلك الذى تعود على نوع من القص قريب المأخذ، سهل التناول وهذا التحدى ـ كما هو معلوم ـ حدث أيضا فى مجال الشعر السبعينى على مستوى العالم كله(انظر فى ذلك دراستنا عن «شعراء السبعينيات فى إسبانيا» فى كتابنا «نقد الحداثة») لكن لاشك أن هناك فرقا كبيرا بين ما حدث فى الرواية وما حدث فى الشعر: ذلك أن الأخير قد تحول إلى مناجاة مستغلقة للذات مما جعله أقرب إلى الطلاسم منه إلى الجنس الأدبى المحدد المعبر عن الناس والحياة والمجتمع فى فترة زمنية محددة، أما الرواية فلم تفقد أبدا صلتها بالناس والمجتمع، اللهم إلا إذا كان الكاتب ضعيف الموهبة، قليل الهمة، وهذا لم يحدث إلا نادرا.

٧ـ كما تتميز الرواية الآن بالدينامية وهى الحركة القوي المنتقلة عبر أزمنة وأمكنة مختلفة، فضلا عن القفز فى وجهات النظر أو ما يسمى بزوايا الرؤيا. وهذا شىء نلاحظه بوضوح فى القصص المختلفة المتلاحمة فى رواية «سفر البنيان». فزاوية الرؤية فى قصة «بستان الخضر» مثلا مختلفة عن زاوية النظر فى قصة «غمامة» وإن كان يجمع بين القصتين رؤية واحدة هى البحث عن المدينة العجيبة التى تتلاقى صوفيا مع الرؤية الكونية الشاملة.

٨- وبهذا أصبحت الرواية، بصفة عامة، تتجه نحو الشكل المفتوح الذى يثير الأسئلة، ويفجر القضايا ، ويقدم للقارىء إمكانيات النظر والبحث والتساؤل. إنها رواية لا تسلم نفسها بسهولة للقارىء ، بل تثير فيه البواعث والإمكانيات المستكنة فى أعماقه.

الوصف بين الواقع والأسطورة

يمثل الوصف فى الرواية الحديثة عنصرا ذا أهمية خاصة، لأنه مفجر لتلك اللغة الجديدة التى تجمع بين الخارج والداخل، ومثير للانفعالات والأحاسيس المختزنة فى ذهن القارىء، ومعمق للحدث، وباعث على التأمل، ومكثف للجوانب الشعرية التى لا ينبغى أن يخلو منها أى عمل روائى أو قصصى على نحو ما قال الروائى الكولومبى العالمى ماركيز: إن العمل الروائى ينبغى أن يكون تعبيرا شعريا عن الواقع » أى أنه لا يمكن أن يعبر عن الواقع فى ذاته، ولا يمكن أن يكون شعرا خالصا ، بل يجب أن يجمع بين هذا وذاك فى قالب فنى متقدم.

وقد استطاع جمال الغيطانى فى رواية «سفر البنيان» أن يقدم لغة وصفية تجمع بين الواقع والسحر والأسطورة، وتتداح لتعرب عما يمكن أن نسميه بالتراسل الكونى الذى عرفناه من قبل فى

الشعر، من لدن الرمزيين حتى هذه اللحظة. ولنقرأ النموذج الوصفى التالى: «أولج فى الزرع قبل بلوغه المدينة التى سمع بوجودها على مسيرة أسبوعين . أشجار كثيفة ونخيل باسق، وزهور، ألوان منغمة، ،عبق ليمون، أطياف نعناع، وظلال تين عسلى ورسوخ نخيل ، وتربة سوداء غنية، قديمة، طبقات متداخلة، تنبىء بعتاقتها ، ودموع أحبة غامضة، ولحظات مولية، جد نائية، عبير النهر القريب سارى، مضوع، حشائش كثيفة، ناعمة كالقطيفة الصينية، يطأ مهادها، يتجاوزها فتتشرئب من جديد وكأنها لم تنثن قط. جذوع الأشجار تحتوى الأزمنة، والأوقات تحيطها تلك التشققات ، اللحاءات الخارجية. الفروق فى الألوان ما بين فاتح وغامق وداكن امتص حرارة الشمس ، منبىء بالرسوخ.. الخ(ص ٥٣).

فهذه الفقرة - كما هو واضح - تجمع عناصر واقعية: فالأشجار كثيفة والنخيل باسق مثلا، ولكن هناك عناصر أخرى رمزية مثل الألوان المنغمة وأطياف النعناع، وعناصر أسطورية مثل التربة السوداء الغنية التى تنبىء بعتاقتها ودموع أحبة غامضة ولحظات مولية وهذا الجانب الأسطورى يتداخل - كما هو معروف - مع الجانب السحرى ولهذا كانت دموع الأحبة غامضة.

ولاشك أن الفقرة السابقة مجرد مثال واحد لما هو حادث على

امتداد الرواية حيث نلحظ أيضا وجود ما أسميناه بالتراسل الكونى الصوفى كما نقرأ فى الفقرة التالية: «للأشجار حواس وللزهور لغات، وما يعرفه البشر الساعون، الواعون، تدركه تلك الأغصان وهذه الجذوع»(ص ٥٥). إنها إذن ، وحدة الوجود التى رأيناها من قبل عند ابن عربى وغيره من كبار المتصوفة : فللإنسان حواس ولغات وللأهار أيضا وغيرها من الكائنات الأخرى حيوانية كانت أو جمادية حواس ولغات، وكل هذا ينداح فى الكون الواسع على نحو ما نجد فى القصيدة الشهيرة «تراسل» للشاعر الفرنسى الرمزى شارل بودلير فى ديوانه الأشهر «أزهار الشر» وإذا كان الكون كله واحدا، والكائنات كلها متشابهة أو متوحدة وتمضى فى مسار واحد فإنه لا عجب أن يتساءل بطل قصة «بستان الخضر» : كيف لم يشرع من قبل فى إتقان لغات النبات؟ ثم يدلنا على أنه قطع شوطا لا بأس به فى تعلمه اللغة الكونية فيقول: «يعرف الآن أحاديث بعض الطيور . يفهم حالات أساها وتوقها وفرحها. لقّنه أسرارها قوم من أهل المغرب الأقصى تخصصوا فى تعلم ألسنة الطيور واستقبالها كل سنة عند مجيئها من البرد إلى الدفء. وتلقى أسرارا جمة عنها، خاصة ما يتصل بالنزل المؤدى ومدينة الغرب»(ص ٥٦). وكل هذا يدخل فى إطار توقه الأبدى للمعرفة ، ونهمه فى البحث عن

الأسرار، وتطلعه إلى اكتشاف كل ما هو غامض ومثير في هذا الكون الذى ينطوى على كنوز لا حد لها من الأسرار. «قل لو كان البحر مدادا لكلمات ربى لنفد البحر قبل أن تنفد كلمات ربى ولو جئنا بمثله مددا» (سورة الكهف، آية ١٠٨).

مثال في البناء القصصى

تحدثت من قبل عن بناء الرواية بصفة عامة، والآن أتوقف عند البناء في واحدة من القصص التى تشكل حلقة من حلقات البناء الكلى للرواية وسوف أختار لذلك قصة يمكن أن تدخل ضمن السيرة الذاتية للمؤلف، أى أنها تقوم على أساس واقعى صرف ، وهى قصة إجرائه لعملية جراحية فى إحدى مستشفيات أمريكا. وتتكون القصة من مصطلح تأتى بعده حكايتان، وتشغل الصفحات من ٩١ إلى ١٢٢. عنوان المصطلح «أساس»، وكالعادة يقدم الكاتب تأملاته الفكرية والفلسفية حول هذا المصطلح. ومما نقرأه فى ذلك: «لا تقوم عمارة بدون أساس.. كل بنيان ظاهر لكن أساسه مدفون ، غائب. إذن شرط السفور والامتثال والقيام هو الغياب، وإن لم يدفن الأساس جيدا لما علا البنيان . وعلى قدر متانة الغائب يكون مقدار الظاهر». ثم ينتقل المؤلف من تأملاته حول البناء وما يشتمل عليه من أساس ليقوم

بالتعميم على الكائنات الأخرى ومن بينها الإنسان. وفى ذلك يقول:«ليس الأمر مقصورا على العمارة، إنما يشمل الأمر سائر الكائنات والإنسان منها طبعا، ذلك أن كل عمارة تكوين، أى تركيب، كذلك من يسعى إلى حين، ذكرا كان أو أنثى، الإنسان تكوين وتركيب أيضا». وتختم التأملات بأسئلة معرفية تقول: هل بالإمكان إدراك أساس الإنسان؟ وهل تحين لحظة تجمع بين ما يخفى وما يظهر؟ وكما هو واضح فإن بناء التأمل حول المصطلح يمضى متدرجا من الخاص إلى العام، وينتهى بإثارة السؤال ولاشك أن هذا داخل ضمن الأهداف المعرفية للكتابة الروائية الحالية، والتى تتمحور حول القدرة على إثارة السؤال. وفى هذا الصدد أتذكر كتابا مهما للناقد السعودى الدكتور عبد الله الغذامى عنوانه «ثقافة الأسئلة» وذلك أنه مثل كل النقاد المحدثين يرى أن أهم شىء فى الثقافة، بل وفى الكتابة بصفة عامة، هو طرح الأسئلة، وإثارة الذهن.

وننتقل إلى الحكايتين فنجد الحكاية الأولى تحت عنوان «جهات» وفيها يروى قصة العملية الجراحية المذكورة، لكنه لم يلجأ أبدا إلى طريقة السرد التقليدية بل يبدأ بمشهد من الذاكرة نستمع فيه إلى قمرى يهدل وصوت قديم وافد - كما يقول - من خبايا الذاكرة، وسطح البيت القديم وأفق المدينة الفسيح، وهى لاشك

مدينة القاهرة التى تنتقل إليه عبر الذاكرة فى لحظة الإفاقة.
وكأن الغيطانى فى هذا المشهد الحميمى تجاه المكان والزمان يتمثل البيت الشهير لأحد الشعراء القدامى ، وأظنه امرأ القيس والذى يقول:

تنورتها من أذرعات وأهلها بيثرب أدنى دارها بصر عال فإذا كان امرىء القيس قد تنور الحبيبة فإن جمال الغيطانى فى هذه القصة يتنور منذ البداية القاهرة المحبوبة بطيورها ، وسطوح أبنيتها وأفقها الفسيح، وزرقة سمائها.. الخ. ويختم المؤلف هذا المشهد القادم من الذاكرة بجملة تندرج ضمن السياق التأملى للرواية يقول «لكل تراثه الخاص جدا، مستحيل اختراقه أو الوقوف على ما يحوى» ثم ينقلنا المؤلف بعد ذلك مباشرة إلى لحظة حاضرة داخل المستشفى الأمريكى وفى الحجرة التى ينزل بها، ويلاحظ أن اللحظات الحاضرة يغلب عليها دائما الوصف، حيث يصف لنا الممرضين والممرضات والأسرة والأجهزة، والجدران، والمصاعد وغيرها مما يحيط به أو يقع نظره عليه. ويظل المؤلف يزاوج بين مشاهد الذاكرة ووصف اللحظة الحاضرة حتى نهاية القصة، ويتخلل ذلك بعض التأملات الفكرية مثل قوله: «لابد من أنثى للتعلق بموضع أو لحظة وإلا فإنه العدم» (ص ١١٠) وكذلك الأسئلة كقوله: «هل ثمة صلة بين

الممرات الزجاجية اللازوردية وهذا الضوء الناعم الوثير الخالى تماما من الظلال؟ كيف يمكنه القطع؟ كيف وهو يتعرف إلى أبجدية الوجود ومفرداته من جديد. إنه فى حاجة إلى استعادة متمهلة لما علق بذهنه عند عبوره من الغياب إلى الحضور..الخ»(ص ١٠٠). ولاشك أن مشاهد الذاكرة قد حمت القصة من الوقوع فى أسر البساطة والسهولة والتسجيل، ثم كانت اللغة الوصفية المركزة والمكثفة عنصرا آخر أضفى عليها جوا من الشعرية المطلوبة، وجاءت التأملات فكان لها هى الأخرى دورها المهم فى تعميق الحدث، ثم تدفقت كل هذه العناصر لتضع القصة فى السياق العام للرواية بطابعها التجديدى وعالمها القصصى المتعدد الأصوات.

نأتى إلى الحكاية الثانية وعنوانها «ممرات» فنجدها تركز على وصف اللحظة الحاضرة أى لحظة وجود المؤلف بالمستشفى، لكنها تطرح كثيرا من الأسئلة، التى تتراوح بين السؤال العادى، مثل كم طابقا نزل المصعد؟ أو السؤال التأملى المثير للذهن كقوله: «مصراعان متضامان ، أبواب حقيقية تؤدى إلى فراغات تالية محددة أم وهمية تفضى إلى معان مجردة؟».

أصبح المزج بين الواقعى والأسطورى أو السحرى أمرا طبيعيا منذ أن انتشرت لدينا بشكل موسع أعمال جابرييل جارثيا ماركيز التى تتمثل فيها هذه الخاصية خير تمثيل. وأذكر أننى فى عام ١٩٨٨ سألت الأستاذ نجيب محفوظ فى حوار مطول نشر بالصحف العالمية فى اليوم التالى لحصوله على جائزة نوبل: ما الذى أعجبك فى رواية «مائة عام من العزلة» لجارثيا ماركيز؟ فرد قائلا : أنا فى الحقيقة لم أفهم كيف تموت شخصية من شخصيات الرواية ثم نراها قادمة بعد ذلك!! ولاشك أن نجيب محفوظ يعبر عن مرحلة مهمة فى الرواية العالمية، ولكن ماركيز يعبر عن مرحلة أخرى صار فيها الأسطورى والسحرى قرينا للواقع. وقد كان لطبيعة الحياة نفسها فى منطقة الكاريبى بأمريكا اللاتينية أثر فى رسوخ هذه الخاصية فى الكتابة. يقول ماركيز فى حواراته مع بلينيو منيدوثا(ص ٧٣ من الطبعة الإسبانية): «فى منطقة الكاريبى التى أنسب إليها اختلط الخيال الفياض للعبيد الأفارقة بخيال أبناء البلد الأصليين من الكولومبيين السابقين، ثم أضيف إلى ذلك شطحات الأندلسيين وممارسة الجليقيين (أبناء منطقة جليقية فى إسبانيا) للشعائر الخارقة للعادة.. ومن هنا ظهر أدب وموسيقى وفن تشكيلى يعبر اجماليا

عن هذا المنطقة من العالم».

وقد أدى انتشار هذه الرؤية الأسطورية للعالم فى أعمال عدد كبير من كتاب أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية، فى طليعتهم الأمريكى الشهير فوكنر، إلى ظهور ما سمى بالوعى الأسطورى (أو السحرى أو السرى) للعالم. وفى ذلك يقول الكاتب الأرجنتينى خورخى لويس بورخيس : «إن الأسطورة تقع فى مبدأ الأدب وكذلك فى منتهاه». وقد قيل إن أهل القرون القادمة سوف يقولون عن القرن العشرين إنه قرن الأسطورة.*

ونأتى إلى القصة الخاصة بقصر البارون فى رواية «سفر البنيان» فنجدها تشمل الصفحات من ١٢٣ إلى ١٤٤. وتتكون من مصطلح تحت عنوان «قبو» وحكاية واحدة عنوانها «قصر». وأهم ما فى هذه القصة أنها تنقلك إلى عالم سرى، وكأنك تعيش فى جو من السحر، أو كأن هذا القصر القائم فى ضاحية مصر الجديدة والذى أمر عليه ربما يوميا غاديا رائحا قد تحول إلى أسطورة قائمة فى الفضاء الفسيح أو بناء شامخ يشبه ذلك البناء الذى كان يقيم فيه الحبلاوى بأطراف صحراء

---

* توسعت فى درس هذه المسألة فى قراءاتى لبعض أعمال ماركيز مثل «خريف البطريرك» و«عن الحب وشياطين أخرى» كذلك لدراساتى عن الرواية فى أمريكا اللاتينية، انظر كتابنا «قراءات فى أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية» الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

المقطم في رواية «أولاد حارتنا». ولنبدأ بمصطلح «قبو» فنجد الكاتب يتأمل - كالعادة - حوله تأملات عميقة تجمع بين الظاهر والخفى : فهناك أقبية ظاهرة وأخرى كامنة فى الروح إضافة إلى الأقبية الكونية التى لم نقف عليها من قريب أو بعيد. والأقبية إشارات على الحضور والغياب ، المصير والذهاب، الحقائق الجلية والأخرى التى لم تدرك بعد. ثم إن كافة ما خفى يعد قبوا حتى وإن ظهر . وفى هذا الجزء يتم الربط بين أمنحتب الفرعونى والشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى فى مسألة الاقتران بين جسد الإنسان وأبعاد العالم على نحو ما أشرنا إلى ذلك من قبل. ومما أبرزه المؤلف هنا أيضا أن الفراعنة أدركوا منذ القدم أن الإنسان ذكرى، ولذلك توصلوا إلى الأسماء فحددوا النغمات والمقامات، وتفننوا فى حفر الأسماء على الجدران وإخفائها عن المتطفلين.. الخ. ويذكر الغيطانى حادثة وقعت للعالم المنقب سامى جبره عندما أقدم على رؤية ما طال حفظه فى قبو مغلق محكم، وكانت المفاجأة عثوره على تابوت واحد فقط من حجر جيرى أبيض تتمدد داخله مومياء لامرأة مكتملة البناء وإذا كان هذا القبو ينطوى على سر من الأسرار، فإن عمل سامى جبره نفسه وندمه بعد ذلك على محاولته فض سر القبو ثم بداية تلاشيه كل هذا يدخل فى

نطاق الأسرار، على نحو ما يختم المؤلف تأملاته قائلا: لم يحط علما بأن لكل سر سرا!.

أما فيما يتعلق بقصة «القصر» فإنى لا أريد هنا تحليلها بنائيا بعد أن مثلت للبناء الفنى للقصص بقصة أخرى، ومن ثم فإنى أتوقف فقط عند جانب الأسرار طالبا من القارىء أن يعيش هو نفسه فى الجو السحرى الأسطورى الذى عشت فيه وأنا أقرأ هذه القصة. ومن الواضح أن الكاتب استطاع أن يقوم بتحويل هذا البناء الواقعى الذى نراه مع حديقته مهملا بصورة مزرية ، إلى أسطورة عالم من الأسرار. فالقصر - كما يقول - لغز قائم، موضوع محير، بناء غامض ، مرهوب الجانب، غير محرض على المغامرة رغم كل ما يقال عن كنوز خبيئة وأموال دفينة مضروبة من الذهب الخالص عيار أربعة وعشرين»(ص ١٣٧). كما أن بعض النوافذ والأبواب فى هذا القصر وهمية. فالنوافذ مغلقة لم تفتح، والأبواب الرئيسية والجانبية كأنها مصمته. وقد ثبت من التدقيق أن بعضها وهمى لا يؤدى إلى شىء معروف(ص ١٣٩). وللقصر خصائص ظاهرة وباطنة(انظر صفحتى ١٤١ و ١٤٢). وإذا كان القصر فى ذاته لغزا فإن الحكايات حوله تدخل هى الأخرى فى دائرة الألغاز والأسرار: فالنوبى الذى كان يحرسه والذى حاز ثقة البارون أكد أنه ،

أى القصر، بنى فى ليلة واحدة. كذلك فإن القصر بمجرد ظهوره ومثوله فى الفراغ بدأ النحس يفك عن ضاحية مصر الجديدة. أما البارون فيقال إنه لم يقض بهذا القصر ليلة واحدة، ولعله شوهد فقط يتجول فى الحديقة التى حفلت بكل نادر من النبات والأشجار قبل أن تجف وتخرب فى الخمسينيات . أما حياة البارون وموته وموقع دفنه فكلها أسرار. لكل هذا ظهر من الشباب من أطلقوا على أنفسهم «عبدة البارون» وهى حادثة واقعية شغل بها الإعلام المصرى منذ فترة غير طويلة، فقد ورد إلى مديرية الأمن بلاغ عن ظهور دعوة غامضة بين عدد من الشباب يقدسون البارون ويسجدون أمام باب مصمت، فى القصر، لا يؤدى إلى شىء ، مرصع بالفسيفساء الملونة. ويختم المؤلف قصته بفقرة تشير إلى أن كثيرا من الأمور المتعلقة بالقصر مسكوت عنها. وهكذا استطاع الغيطانى ببراعته القصصية أن يعمق رؤيتنا لهذا القصر بالكشف عن جوانبه الظاهرة والخفية، وأن يضع كل هذا فى السياق العام لهذه الرواية الفذة، إضافة إلى شىء آخر مهم جدا وهو الاستفادة من خصائص التحقيق الصحفى للفت أنظار تجاه موضوع مهم. وأحسب أن المسئولين عن آثار لابد أن يقرءوا هذه القصة حتى يتولد لديهم الإحساس بأهمية هذا الأثر ،

وينتشلوه من حالة الإهمال والفوضى التى ذهبت ببهائه وروعته على الرغم مما يحمل من معانى رمزية وإنسانية ولاشك أن كثيرين من الكتاب فعلوا مثل الفيطانى فيما يتعلق بالاستفادة من تقنية التحقيق الصحفى، وأذكر من بينهم - كمثال فقط - جابرييل جارثيا ماركيز فى قصته «قصة غريق» التى كتبها فى البداية قاصدا التحقيق الصحفى - وكان يعمل فى ذلك الوقت صحافيا - لكنها تحولت فيما بعد إلى قصة من أهم قصصه وأكثرها إثارة وتشويقا.

عناصر أخرى

إذا كان العمل مكتوبا ببراعة فنية، وينطوى على رؤى عميقة تراه يفجر كثيرا من القضايا ويضم عناصر مهمة بنائية ومفهومية يحس الناقد أنه مهما فعل ومهما بلغت درجة الاستقصاء عنده فلن يقدر على الإحاطة بكل الجوانب. ومن ثم تكون كتابته النقدية مجرد تطواف داخل العمل ومحاولة للفت الأنظار إليه حتى يتاح له أكبر عدد من القارئين الذين يدخلون معه فى علاقات قرائية على النحو الذى أوضحته نظرية التلقى (انظر فى ذلك كتابنا «الخطاب والقارىء»). والحق أن رواية «سفر البنيان» ذات ثراء واضح فى الشكل والمضمون،

وفى البناء والرؤى، وتضم كثيرا من العناصر التى ينبغى التوقف عندها . ولكننا سوف نتوقف ـ فيما تبقى لنا من سطور ـ عند عنصرين فقط هما : توظيف الحكاية الشعبية، وملامسة الوضع الراهن.

فقد وظف الغيطانى بعض الحكاوى الشعبية داخل روايته، وبعض هذه الحكاوى مستقى من حياة الناس والبعض الآخر من الكتب الشعبية مثل «ألف ليلة وليلة» . فبينما يتعلق بالحكاوى الشعبية نجد الغيطانى يلجأ كثيرا إلى توظيف مقولة شعبية كنت أسمعها كثيرا أثناء طفولتى فى الخمسينيات ولا أدرى هل هى موجودة حتى الآن أم انقرضت مع أشياء كثيرة اختفت؟. فقد كان الناس يشيرون إلى أى مبنى أو بناء به بعض التميز ويقولون إن الذى بنى هذا المبنى ألقى به بعد إتمامه من حتى لا يصنع مثله مرة أخرى. وأذكر أنه كانت لدينا بالجامع الكبير (وهو كبير نسبيا) بالقرية مأذنة كانوا يقولن عنها إن الذى بناها قتله أهل القرية ودفنوه تحتها حتى لا يظهر مثيل لها. وأنا حاليا عندما أذهب إلى القرية وأنظر إلى هذه المأذنة أراها عادية جدا وليس فيها ما يستحق أن يجزى بانيها بجزاء سنمار ، لكنه الخيال الشعبى الذى يميل عادة إلى رواية «سفر البنيان» فنجد سيد الكون يتخذ قرارا بالتخلص من المهندس

الشاب «الأبيدوسى» بعد أن بنى له بيتا لا مثيل له (ص ٣٩)، وهذا فى قصة «عاقبة». فى القصة التالية «بستان الخضر» تدور شكوك حول المهندس الشاب الذى صمم المدينة وأشرف على تنفيذها «والخلاف فى هذا الأمر حاد غير أن كثيرين ممن يعتد برأيهم يؤكدون أن الشاب لم يدفن جثمانه، إنما اختفى فى موضع ما من المدينة(ص ٤٧)ونعرف فيما بعد (ص ٥٠) أنه اضطر إلى إخفاء هويته ، وتمويه كناه وأنه لم يصرح بحقيقة لأبنائه وأحفاده الذين يتوهون عنه ويضلون ويحيد عنهم، وذلك لأنه لو أدرك بعض أصحاب السلطان قيسا من أمره لأذاقوه الويل كله، ظنا منهم أنه مستحوذ على سر البقاء ، ومغالبة الفناء والترحال من زمن إلى زمن. لهذا كله هو مختف، متوار رغم ظهوره ، بعيد رغم قربه. وهناك كلام آخر يقال عن هذا المهندس وهو أنه بعد أن فرغ من البناء أدرك شيخ الناحية أنه يمتلك شيئا لا مثيل له، وأن المخيلة التى نتج عنها هذا التكوين يجب أن تصمت إلى الأبد، ويقال إنه أوقفه ليلا وألقاه فى البحر ، وأن صرخاته تسمع فى ليالى المحاق(ص ٥٢). أما بستان المدينة والذى لا يعرف أحد من أنشأه، والذى قيل عنه إن غرسه كان يتم فى الغمام ، هذا البستان بعد أن اكتمل صدر الأمر بقتل من أنشأه وذلك بإلقائه من آخر نقطة

مرتفعة وصل إليها البستان (ص ٥٤).

أما عن العنصر الثانى وهو ملامسة الوضع الراهن أو الإلماح إلى شئون وهموم معاصرة أو حاضرة نجد الغيطانى يقول فى الصفحة الأولى من روايته : مقابر أبناء الآلهة نهبت، محتوياتها تنقل إلى جهات شتى الأسماء المحفورة فوق الجدران والصخور تمحى، هكذا ينوى ذكر أصحابها إلى الأبد. حتى الأهرام الموصدة نفذوا إليها وعبثوا بما تضمه الحجرات الظاهرة. ويقول أيضا فى نفس الصفحة: «أصعب ما يواجه الإنسان فى وجوده المحدود ، المؤطر بقدر، رؤيته اهتزاز كل ما نشأ عليه». . كما يشير فى الصفحة التالية إلى أن أحوال الديار فى تراجع ، ويقول أيضا إننا فى زمن الإضطراب وتبدل الأحوال. وفى صفحة ١٨ نقرأ: «فزع من تدنى الأحفاد فى عصور لاحقة». وهذه أمثلة فقط، لأن هناك قصصا كاملة، كما أسلفنا تتناول أوضاعا معاصرة مثل قصة «قصر» عن قصر البارون .. الخ.

وهكذا يقدم لنا الغيطانى رواية مهمة تؤطر لشكل روائى جديد وقيم روائية متطورة وتتفاعل بقوة ووعى مع الناتج الروائى العالمى الذى شهد ومازال يشهد مراحل ازدهار وتألق واضحين.

ملحق

حوار مع الكاتب الكبير

الأستاذ نجيب محفوظ*

* أجرى هذا الحوار قبيل حصول نجيب محفوظ على نوبل وتصادف أن ترجمته وأرسلته إلى جريدة «البابيس» الإسبانية، وقد نشرته الجريدة فى اليوم التالى لحصوله على الجائزة ونقلته عنها كثير من الصحف الأوروبية. وقد نشر هنا فى جريدة المساء.

لم يسبق لى أن التقيت بالكاتب الكبير الأستاذ نجيب محفوظ، بالرغم من أنى عشت معه بأحلامى وخيالاتى كثيرا منذ أن تفتحت عينى على القراءة . فقد كنت - ومازلت - ألتهم كل ما يصدر عنه، وأتابع كل أوجل ما يكتب عنه. وكان تقاعسى عن اللقاء به حتى هذه اللحظة استجابة لهوى فى نفسى ظللت مقتنعا به لفترة طويلة هو أن أفضل لقاء مع الكاتب، أى كاتب، يتم على هذه الصفحات السحرية التى يكتبها الإنسان فى لحظات التجلى والصفاء والصدق مع النفس ومع الآخرين. وقد وجدت نفسى، فى مرات كثيرة، متلهفا للقاء هذا الكاتب الكبير، ولكنى كنت أعود دائما فأستتنيم لتلك الفكرة، وأقنع نفسى - كالعادة - بأن الصدفة هى أفضل طريقة للقاء. إلى أن تحققت الصدفة: ذلك أنى وجدت كثيرا من المسائل المطروحة على الساحة الثقافية العربية لم نصل فيها إلى رأى حاسم حتى الآن مثل «الغموض» و«الحداثة» و«الصلة بالآداب العالمية» و«الوضع الراهن لأدبنا العربى»وغير ذلك فأردت أن أستطلع

رأى الأستاذ نجيب محفوظ فى هذه المسائل . ثم كان ثمة موضوع آخر ظل يلح على لفترة غير قصيرة هو صلة كتابنا الكبار بأدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية، خاصة وأن كتاب أمريكا اللاتينية قد غدوا خلال الأربعين عاما الأخيرة من أبرز كتاب العالم وأكثرهم أصالة وتأثيرا على مسيرة الأدب فى كل أنحاء العالم.

اختمرت فى ذهنى هذه الفكرة فتوجهت صباح يوم من أيام الخميس إلى جريدة الأهرام. دخلت عليه فى مكتبه فاستقبلنى واقفا (وقد علمت بعد ذلك من بعض الإخوة أن هذه عادته عندما يدخل عليه زائر بدون موعد سابق). نقلت إليه رغبتى فى إجراء حوار معه فأعطانى رقم هاتفه فى بيته كى أتصل به لتحديد موعد اللقاء.

وجاء موعد لقائى معه فى جريدة «الأهرام» صباح يوم خميس أيضا. وقد كان الرجل دقيقا فى موعده بشكل يجعلك لا تملك إلا أن تعجب بهذا الشيخ الذى يحمل على كاهله عبء خمسة وسبعين عاما ، لكنه يصر على أن يظل دائما مثالا للدقة والالتزام.

أخذت فى البداية أنظر إلى نجيب محفوظ، وكأنى لست أمام شخص من لحم ودم، وإنما أمام صنو لأبى الهول أو كأنى

ألمح الأهرامات وهى تطل علينا من نافذة هذا القرن العشرين .
ظللت برهة أتطلع إلى الرجل: إنه وهو يخطو نحـو النصف الثانى للعقد الثامن من عمره المديد مازال صافى الذهن ، عامر القلب، يكتب بانفعالات الشباب، ويشارك بحيوية وقوة وفتوة فى الحركة الأدبية، ثم إنه مازال قادرا على الإبهار وإبداع كل ما هو طريف ورائع ومثير للدهشة.

وأنصت الأستاذ نجيب محفوظ مؤذنا ببدء الحوار، فقلت له:

-فى هذا اللقاء أريد أن أطرح عليك مجموعة من الأسئلة تتناول أعمـالك الروائيـة من الخـارج وليس من النص نفسـه، أى أننا سوف نؤجل الحديث عن التكنيك الفنى فى قصصك وعن ميكانزم النص لفرصة أخرى.

وسؤالى الأول عن مكونات التجربة الإبداعية عندك، فقد سبق لك أن تحدثت فى حوارات قديمة مع بعض الكتاب والنقاد عن روافد أساسية أسهمت فى بناء عالمك القصصى، أولها الرافد الفلسفى الذى ظل فى الخلفية دائما، والثانى الرافد التاريخى الذى ظهرت آثاره فى أعمـالك فى البداية ثم ابتـعدت عنه، والثالث رافد السياسة الذى استمر معك حتى هذه اللحظة، والرابع رافد العلم، والخامس الروافد الأدبيـة ، فـهل يمكن أن تحدثنا عن هذه الروافد باعتبارها مكونات ثقافية مع التركيز على

الروافد الأدبية العربية والأجنبية».

وبدأ نجيب محفوظ يتكلم، على طبيعته، فى لغة بطيئة أقرب إلى العامية منها إلى الفصحى، وكأنه يقوم بشأن من شئون حياته اليومية التى لا ينقطع عنها تيار الإلهام، فقال : « جميع الروافد التى ذكرتها ، فيما عدا الأدبية تدخل فى نطاق الثقافة العامة التى يتثقف بها الأديب وغيره، أو التى يجب أن يتثقف بها كل إنسان. المهم الذى يجب أن نركز عليه هو الروافد الأدبية. أعتقد أن الروافد الأدبية التى استقيت منها تبدأ بالتراث العربى شعرا ونثرا على قدر الطاقة، يعنى مختارات من الشعر العربى، أعمال شبه قصصية مثل رسالة الغفران، حى ابن يقظان ، السير الشعبية. الثانى روادنا الأوائل المسمون بجيل العمالقة: طه حسين ، والعقاد ، والمازنى، وهيكل ، والحكيم وهؤلاء كانوا يقومون بوساطتين: وساطة بيننا وبين التراث، ووساطة بيننا وبين العالم الخارجى. ثم يأتى بعد ذلك ما استطاع الإنسان أن يبلغه من الأدب العالمى والفكر العالمى وبخاصة فى الانجليزية والفرنسية لإلمامنا باللغتين ، ولأن أغلب ما ترجم كان منهما بصفة خاصة ، لكن هذا لم يمنعنا من أن نقرأ كتابا من الألمان والروس..»

وأخذ نجيب محفوظ نفسا طويلا فظننت أنه وقف بالإجابة

عند هذا الحد فسألته: «لكن هل تأثرت بكاتب أو بعدد من كتاب الرواية بصفة خاصة، مثل جويس وفوكنر وهيمجواى ومن قبلهم كبار كتاب الرواية فى القرن التاسع عشر، أى هؤلاء الروائيين الذين استحدثوا تيارات جديدة فى الرواية العالمية»؟

فرد نجيب محفوظ فى لهجة فيها تأكيد وحزم:«الشمول منعنى من الوقوع تحت تأثير واحد بالذات» ثم أردف ذلك بقوله «مش واخذ بالك!؟» وهى جملة سوف يكررها على امتداد هذا الحوار كلما أراد التأكيد على شىء هام.

ثم واصل حديثه قائلا :« أنا بدأت دراستى الأدبية متأخرا نوعا ما، بعد الفلسفة، فوجدت أمامى محيطا واسعا، ولم يكن أمامى غير أن أبحث عن القمم فى كل عصر، واقرأ العمل أو الأعمال المتميزة لكل واحد من هؤلاء القمم. وحتى المؤلفين الذين عشقتهم مثل تولستوى ودستويفسكى لم يكن ممكنا أن أستغرق فى عالمهم لأنه كان سيقف حائلا أمامى. فدائما كنت أختار : مثلا دستويفسكى «الجريمة والعقاب» و«الإخوة كرامازوف»، تولستوى «الحرب والسلام» وعمل آخر ترجم للغة العربية.. وهكذا . هذا التأثر بالشمول منعنى أن أكون تحت تأثير واحد وأنطلق منه..

ووجدتنى أسأل الأستاذ نجيب محفوظ: «لكن عادة فى

المرحلة الأولى من حياة الكاتب يكون له كتابه المفضلون، في مجاله طبعا. فقاطعني وكأنه يواصل ماانقطع من حديثه: «في هذا الشمول كان لي كتابي المفضلون، ولكنهم أيضا كانوا كثيرين، يعني عشقت شكسبير من الإنجليز، ومن الروس تولستوي وديستويفسكي وتشيكوف، وفي الفرنسية قرأت (وقال أيضا عشقت) كامي وسارتر وبعض ترجمات لبلزاك. وفي الانجليزية قرأت جويس ولم أحبه (وعند هذه النقطة قلت له كيف لم تحب جويس وهو الذي أحدث ثورة في الفن الروائي العالمي؟ فقال: ما تخلى دي بعدين) وقرأت الدوس هيكسلي، وجارنوريث، وبينيت. ومن الأمريكيين هيمجنواي، ودوس باسوس، وملفيل. قرأت أيضا كافكا. وقرأت كثيرا في المسرح، كل عمالقة المسرح تقريبا المحدثين والقدامى. لكن إذا سألتني عن الروايات التي أعجبتني جدا أقول لك « الحرب والسلام» (لتولستوي)، «البحث عن الزمن المفقود» لمارسيل بروست، «الشيخ والبحر»(هيمنجواي)، «موفيديك»(ملفيل).

وعندئذ سألته: «بالنسبة لهيمنجواي وفوكنر، وخاصة أن هذين الكاتبين كان لهما تأثير ضخم على كتاب أمريكا اللاتينية فيما بعد.. لم يتركني نجيب محفوظ أكمل سؤالي وعلق قائلا

- عندما قرأت ماركيز لاحظت وجود تأثير ضخم جدا فقلت له

: «أنا قرأت فى بعض أحاديثك السابقة أن هيمنجواى لم يعجبك إلا فى رواية واحدة هى «الشيخ والبحر» فقال:

- رواياته كلها جيدة وأسلوبه جذاب، قصصه القصيرة ممتازة ورائدة، لكن الذى عشقته من أعماله وأعتبره شيئا جيدا هو «الشيخ والبحر».

-وماذا وجدت فى أعمال فوكنر؟

- «والله فوكنر قرأته للدراسة، وكان إعجابى به متوسطا، لماذا ؟ الأسلوب المعضل الملغز الذى يحتاج إلى حلول يضايقنى والحق أنى شخصيا تأثرت بتيار الوعى لكنه تحول فى يدى إلى شىء آخر : مناجاة مفهومة. يعنى أنا واحد من الناس الذين يهتمون بالتوصيل قدر الاهتمام بالتعبير، وأجد أن واجبى الفنى لا يتم إلا بالاثنين معا. أنا عندما أكلمك عن تيار وعيى وأغوص فيه فى الداخل كيف ستعرفه أنت ؟ ولماذا هذه العملية؟ هذه مجرد عملية تسجيلية، لماذا تعملها؟ مش واخد بالك!؟ يعنى ناقصة حركة كى تصل. وليس مفروضا أبدا فى عملى أن أضيع وقتى».

وهنا وجدت هذه فرصة لكى أناقش مع هذا العملاق قضية ثار حولها كثير من الجدل فى السنوات الأخيرة ولم تحسم بعد، فقلت :

- هذا يوصلنا لنتيجة هامة جدا، وهى أن عملية التوصيل أو التلاقى بين الكاتب والقارىء لابد منها . وهذه القضية - كما تعلم - مطروحة حاليا على الساحة الثقافية فى العالم العربى وخاصة عند الأدباء الشبان وفى الشعر بالذات.. فقال:

- «هذه مسألة أساسية، لأن الفن عموما للناس، فإن لم يصل لم يعد فنا وإنما يظل مشروعا. ولهذا فإن «الحَوْدَة» التى أحدثها جيمس جويس فى الفن الروائى خطيرة جدا، وهو حتى الآن لا يمكن أن تعتبره كاتبا مقروءا».

وهنا قلت له: «إن روايته العجيبة التى عنوانها «فينيجانس ويك» Finnegans Wake لم يستطع أحد حتى الآن أن يفك مغاليقها ، ويقال إنها لم تترجم بعد إلى أى لغة، فقد حاول بعض الكتّاب الكبار من أمثال جان بول سارتير وصمويل بيكيت وميشيل بوتور أن يترجموا بعض فقرات منها لكنهم لم يستطيعوا استكمالها إطلاقا . وقد استخدم جويس فى هذه القصة كلمات مستقاة من ٦٥ لغة سواء فى أصلها أو مع بعض التغيير، كما أن بها كلمات تعمل بطريقة الصدى أو التجانس المصطنع، ويأتى معناها من تجانسها الصوتى مع لفظ آخر غير مكتوب. ورد نجيب محفوظ فى لهجة تؤكد ما سبق أن ذكره فى هذا الصدد

- «مين عنده وقت عشان يقراها . دا الفن متعة وبصيرة»
وهنا وجدتنى أقول له

- لكن مع ذلك سيادتك فى مرحلة بالذات، بالتحديد بعد عام ١٩٦٧ كانت القصص التى قرأناها لك فى ذلك الوقت فيها أيضا غموض وقال نجيب محفوظ وهو يعتدل فى جلسته

- لا أنكر ذلك ، لكنه كان غموضا مفروضا كنا فى فترة ظلام وحيرة وتساؤل ورقابة.. كل هذه الأشياء مجتمعة. وكان الإنسان يغمغم ولا يعبر.

وأحسست أن الأستاذ نجيب محفوظ بدأ يتعب، أو هكذا داخلنى إحساس بذلك فقلت له إذا كنت قد أرهقت فيمكننا استكمال الحديث فى يوم آخر فقال من الأفضل أن ننتهى منه الآن لأن هذه الأشياء أصبحت تتعبنى ، وأردف «نخلص أحسن» ووجدتنى أسأله: «معروف أن الأستاذ نجيب محفوظ لم يتوقف عند مرحلة معينة فى إنتاجه الروائى، وإنما ظل فى عملية تطور صاعدة منذ أن بدأ الكتابة فى الثلاثينيات حتى الآن، بدءا بالرواية التاريخية، ومرورا بالواقعية، ثم الواقعية الاشتراكية، ثم مرحلة ما بعد عام ١٩٦٧، ثم المرحلة الأخيرة التى أعتقد أن الكاتب الكبير نجيب محفوظ قد زواج فيها بين مجموعة من الاتجاهات ، من بينها استلهام التراث (فى قصص مثل «ليالى

ألف ليلة وليلة» و«رحـــلات ابن فطومـــة»، والوعى باللحظة الحاضرة(فى قصص مثل «الحب فوق هضبة الهرم»و«يوم قتل الزعيم»)، واتجاه ثالث يعود فيه نجيب محفوظ إلى الذاكرة فينسخ منها خيوط عالم غريب فيه من الإبهار قدر ما فيه من إثارة الدهشة. فهل كان الأستاذ نجيب محفوظ، فى كل هذه المراحل التى مثلت علامات بارزة فى تطور الرواية العربية، على وعى بأنه يقوم بعملية تأصيل لا مثيل لها لفن القص العربى؟

وأراد نجيب محفوظ، فى تواضع شديد، أن يصحح معلومة ظن أنها وردت خطأ فى سؤالى فقال

- «أولا أنت تكلمت عن أنى كنت أكتب بدون توقف، والحق أنه حدث توقف، وقد استمر حوالى خمس سنوات فى الخمسينيات» وعلقت بأن هذا فى العرف الأدبى لا يعد توقفا، وإنما يمكن أن يكون مرحلة تلتقط خلالها الأنفاس، ويعاد فيها النظر فى الموقف أو المواقف التى يتخذها الكاتب إزاء الكون والإنسان، ثم إن الأستاذ نجيب محفوظ وهو فى هذه السن المتقدمة مازال يواصل الكتابة بعنفوان الشباب. ولم يعلق نجيب محفوظ وإنما عاد يجيب على سؤالى السابق فقال:

- عندما بدأت كان لدى وعى بعملى أكثر من المرحلة الأخيرة. بمعنى أنى وأبناء جيلى كنا نشعر أننا نؤسس الفن

الروائى. قبلنا كان الرواد يكتبون بطريقة موسوعية، وقدموا نماذج روائية، أما نحن فجئنا نتخصص فى الرواية ، نؤصلها ونزرعها بالفعل كشىء قائم بذاته فى الأدب العربى. وكنت بعد ذلك أخرج من مرحلة لمرحلة من غير شعور بأن هناك هدفا وخطة أو تخطيطا ، وكل ما ذكرت أنت بعد ذلك عرفته من النقاد.

- إذن كنت تكتب بما يسمى «بالإلهام»

- يعنى بما يكتب به الكاتب: انفعال فكتابة، يأتى ما تكتبه مختلف عن الآخر، جائز، متى أعرف ذلك؟ عندما تكلمنى فيها. مثلا كنت أكتب نوعا من الواقعية وعرفت أنه غير الواقعية الأخيرة، كيف؟ قالوا لى هنا إيجاز وتركيز وسرعة، فسلمت بذلك لأنى وجدت فرقا بحق. ولم أجدنى مقتنعا تمام الاقتناع بهذه الإجابة، وشعرت بأن الأستاذ نجيب محفوظ - كعادته دائما - يلزم جانب الحرص والتواضع مفضلا أن يأتى تقييم ذلك من جانب القراء والنقاد . ولما كنت حريصا على أن أخرج بإجابة شافية لهذا السؤال أعدته عليه بنصه السابق تقريبا فقلت:

- لكنى، بصفتى قارئا، أرى أن نجيب محفوظ فى المرحلة الأخيرة بالذات يختلف كثيرا عن المراحل السابقة، ثم أعدت عليه ما ذكرته بالنسبة لقصص «ألف ليلة وليلة»، و«الحب فوق

هضبة الهرم» و«يوم قتل الزعيم»، وأضفت «الحرافيش»، و« أولاد حارتنا» ثم سـألتـه: أليس لديك وعى بكل هذا التنوع فى فـتـرة واحدة؟ وهنا وجدت نجيب محفوظ يجيب بتلقائية شديدة قائلا :

- لا ، ما هو أنا عارف هنا بكتب فى إيه، وهنا بكتب فى إيه لكن مفيش تخطيط. ما جاش نتيجة تخطيط

واكتفيت منه بهذه الإجابة، فـالرجل يعى مـا يكتب لكنه لا يخطط لشيء وهذه سمة المبدعين الكبار عادة. واتجهت إليه مرة أخرى مستفهما ومؤكدا فى أن واحد.

- إنها إذن القدرة الإبداعية. ولعل هذا يردنا إلى ما كان العرب يسمونه «القرين من الجن» أو وادى عبقر

ويبدو أن نجيب محفوظ كان يحس بأن هذه النقطة تحتاج لبعض الإيضاح فقال:

- يعنى مـثـلا فى «الحب فـوق هـضـبـة الهـرم» أنا أفكر فى مشكلات الشباب وأصطدم بها فيتحول هذا إلى عمل فنى. وأحيانا أزهد فى الرؤية المباشرة ففضلت الدخول لها من باب «ألف ليلة وليلة» تسـألنى لمـاذا فـعلت ذلك؟ لا أسـتطيع أن أعطيك إجابة.

- هذا يدل على أن الفنان الكبير يظل موهوبا بطبعه، إنها مسألة موهبة

ـ يتأثر فيكتب ، لكن لا يخطط ، الجمهور والزمن ، ولعلى لو درست المجتمع فى لحظة معينة وعرفت ما يريده أعجز عن الكتابة.

ووجدت الفرصة مواتية لأن آخذ رأى الأستاذ الكبير نجيب محفوظ فى قضية هامة مطروحة أيضا فى الوقت الراهن على الساحة الثقافية فى العالم العربى ، وهى أن بعض المجلات الأدبية تحاول حاليا أن تفرض على المبدعين والكتاب اتجاهات معينة تشكل نوعا من الحصار يعنى إنهم يحاصرون موهبة الشباب، وذكرت له أنى كتبت محذرا من ذلك وقلت إن هذا يعد تخريبا فى الثقافة العربية. ثم أضفت وكلام سيادتك الآن يؤكد لى أننا لا يجب أن نحجر على الكاتب وإنما نأخذ ما يكتبه ونحاول أن نستفيد منه فى عمليات التنظير.

ورد نجيب محفوظ قائلا

ـ أنا أوافقك تماما، لكننا لا نستطيع أن نتدخل فى حرية الناس وهذا يشبه أن تكون متابعا لنشاط المعارضة وتقول إن المعارضة خرجت فى كيت وكيت وحقها تبقى كيت . المعارضة حرة أيضا، إنت مش واخد بالك!؟ أنت تقول هناك ضغط، لكن هذا فيه فائدة: الضعيف يتأثر بالناقد فيموت فى يديه، والقوى ينطلق. إنها إذن تحديات لا تضر الفنان الأصيل. بالعكس

يمكن أن تساعد على إيجاده بتحدى الناقد . أما الناقد فمعنور : رجل له رؤيته، هذا ناقد ماركسى، وذاك ناقد إسلامى، فهذا يريد أن يرى كل الرواية شيوعية، وذاك إسلامية، ولا يستطيع أن يكون غير ذلك.

وجاءت لحظة التغيير فى مجرى الحديث فقلت للأستاذ نجيب محفوظ

- بما أن هذا الحوار موجه فى الأساس لقارىء من إسبانيا وأمريكا اللاتينية أود أن أسألك هل قرأت شيئا لكاتب إسبانى؟ فقال

- أنا قرأت فى الأدب الإسبانى، لكن للأسف لا أستطيع أن أتذكر الأسماء، وأيام سلسلة المسرح هنا ترجموا مسرحيات كثيرة لكتاب إسبان.

- مثل جارثيا لوركا

- مثلا ، قرأت له ولغيره كثير من الإسبان، وهناك واحد من كتاب مسرح العبث أعتقد اسمه «أرابال. يعنى قرأت أسماء مسرحية كثيرة أسماؤهم صعبة علينا، ولأن الكلام عنهم عندنا قليل ننسى أسماءهم.

- هل قرأت لميجيل دى أونامونو مثلا، باعتبارك دارس فلسفة وهو فيلسوف وجودى فضلا عن أنه كان كاتبا موسوعيا.

- لابد وأنى مررت بفلسفته فى كتب الوجودية

- لكن من كتاب الرواية؟

- من كتاب الرواية فى أمريكا اللاتينية قرأت بعض الأعمال التى ترجمت لماركيز ولغيره. مثل «ملك الموز» على كل حال كتاب مجيدين.

ولأن الكاتب الكولومبى العالمى جابرييل جارثيا ماركيز حظى بشهرة لا مثيل لها فى العالم العربى، وترجمت أعماله كلها تقريبا إلى اللغة العربية، أردت أن نتوقف عنده قليلا، فسألت الأستاذ نجيب محفوظ. هل قرأت «مائة عام من العزلة» لماركيز؟

- نعم قرأت «مائة عام من العزلة» و« خريف البطريرك»

- وهل قرأت قصة «موت معلن عنه مسبقا»؟

- هل ترجمت؟

- نعم ترجمت فى لبنان، وأحدث قصة كتبها وكان لها صدى واسعا فى الأوساط الأدبية فى أوروبا وأمريكا هى قصة «الحب فى زمن الكوليرا».

- وهل الأخيرة هذه ترجمت أيضا؟

- أعتقد أنها لم تترجم حتى الآن.

وهنا وجدت الفرصة أيضا مواتية لأن أسأل الأستاذ نجيب

محفوظ عن حالة «الانفصال الكامل» التى نعيشها الآن تجاه الأدب العالمى وهذه الأزمة العاتية التى تمر بها الترجمة فى بلادنا ، فقال فى لهجة تأكيد حازمة وكأنه يتحسر على زمن مضى:

- «انفصال كامل» هذا هو التعبير . لأن الأدب كان يصل إلينا عن طريقين: الترجمة، والأصل نقرأه بالانجليزية والفرنسية. والآن لا نجد الأصل ولا الترجمة. وبالتالى فإننا فى العشر سنوات الأخيرة انقطعنا تماما عن المؤلفات الحديثة. عمرها ما حصلت لنا. طبعا لو أننى كنت ممن يسافرون لعوضت ذلك، مثل لويس عوض وغيره.

وعدت إلى ما كنا فيه فسألت:

- ما الذى أعجبك فى قصة «مائة عام من العزلة» ومارأيك فى الشهرة العالمية التى حازت عليها؟

- أعجبنى فيها ، فى الحقيقة، حيوية فنية وسحر فنى. أنا لست ناقدا وإنما أحس بالعمل من سحره. واخد بالك؟!. ففيها من السحر والحيوية ما يجعلها رواية عظيمة. لكن أنا ، بذوقى الشخصى ، لى عليها بعض الاعتراضات: مثلا لم أجد أى سبب لتقديم الخرافات كأنها حقائق. لماذا لم تقدم على أنها خرافات؟ ولماذا هذه البلبلة؟ لماذا الرجل المسمى ماتياس الذى دفن ورأيناه يأتى مرة أخرى، لماذا أتى؟ وهل هو مات أم لم

يمت؟ وكيف يعرضها لى الكاتب على هذا النحو؟

وقلت للأستاذ نجيب محفوظ، إن هذا يطلقون عليه فى أمريكا اللاتينية اسم «الواقعية السحرية» وقد ذكر جارثيا ماركيز أنه تأثر فى ذلك بـ «ألف ليلة وليلة».

ورد نجيب محفوظ:

- «ألف ليلة وليلة» لها العذر ، لأن جوها كله يهيؤك لذلك يعنى يقول لك أنا جو أسطورى من أولى. فى أول حكاية تجد عفريتا طلع وحده. فأنت أصبحت فى حالة استعداد للعفرتة. لكن هذه (يقصد مائة عام من العزلة) رواية واقعية تماما. يعنى ناس يعيشون فى بلد، وهذا كابتن، وهذه أورسولا، وحب واتصالات يعنى شىء فى غاية العمق ثم أجد حاجة طلعت هكذا. لم يعد هناك توازن . لا تقل لى تأثرت «بألف ليلة وليلة». تأثر بها كما يجب.

وعندما أعدت على مسمعه كلمة «الواقعية السحرية» قال :

- ما معنى «الواقعية السحرية»؟ الخرافة جزء من الحياة البشرية. ولا مانع أبدا من أن تعرضها . مثلا فى «الثلاثية» تجد أمينة فى الأول تكلم العفاريت ، لكن أنت عارف أنهم عفاريت وهى تكلمهم من خلال عقليتها ، لكن ليس هناك عفاريت ترد عليها. لا مانع أبدا ، لكن أنا عندما قرأت أن ماتياس مات

حسبت أنى أخطأت فرجعت لأرى هل مات أم لا فوجدته مات ودفن، فكيف رجع؟ وإلا الواحد.. إنك يمكن أن تثير دهشتى من الواقع نفسه، هذا شيء عظيم. لكن أن تثيرها بالخروج على الواقع، تكون إثارة غير مكتملة. مش واخد بالك؟! يعنى أنا يصح أعمل لك حركة أنزل من فوق العمارة، أتشقلب وأنزل على رجلى، هذا جنان وحركة ممكنة. إنما إذا مشيت فى الشارع عريانا كل الناس سوف تتكلم عنى.

ووجدتنى أسأله : إذن هذا تعتبره خروجا على النسق الفنى فى الرواية؟

فأجاب:

- نعم. هناك أشياء يعتبرونها طبيعية وجميلة.. الخ مثل الصراحة الجنسية . ليست مطلوبة. ذوقى يرفضها..

وأضفت عند هذه النقطة: «وهذه القصة فيها أيضا ما يسمى بزنا المحرمات»، ولم يلتفت نجيب محفوظ لهذه الملاحظة واستمر فى حديثه: «أنا قرأت لنقاد يهاجموننى لأنى لا أكشف الجنس . أى أن الحياء الموجود فى الكتابة يعتبرونه نقصا أنا أعرف أن الأذواق تختلف. لكن أنا شخصيا لا يمكن أن أتأثر بشىء سهل. مطلوب منك أن تؤثر فى. هذه عملية فن: تأثير وإقناع. وكلما لجأت لوسائل مفتعلة دل هذا على الضعف، على

الأقل فى هذه النقطة. هات أضعف إنسان فى الدنيا وأطلب منه أن يصف لك عملية جنسية. ستجد كل الناس تقرأه لكن ما هذا؟ وما قيمته؟

وانتقلت إلى القصة الأخرى التى قرأها لماركيز وهى «خريف البطريرك» فسألته عن رأيه فيها ، فقال

ـ فى الحقيقة أنا سحرت بقصة «مائة عام من العزلة» لكن «خريف البطريرك» لم تعجبنى.

ـ لماذا ؟

ـ وجدت أن الشكل لايتفق مع الموضوع . الوسيلة نحن متى نلجأ أو يجب أن نلجأ إلى تيار الوعى؟ حاجات نفسية. هذا عبارة عن دكتاتور . ظاهرة اجتماعية مليون فى المائة مش واخد بالك!؟ يعرض كدكتاتور ، وأحسن عرض له بالطريقة التقليدية البسيطة توفيه حقه. ولكن أن تلجأ لتيار الوعى لن تعطينى أعماقا أخرى ضاعت منى. هذا الكلام لو أنه كان يتكلم . إنما هو أضفى عليه ستارا من الغموض، ولذلك أعطانا أشياء مثيرة جدا مثل أكل الوزير وتحميصه أو هتك أعراض البلد. لكن هذا الرجل الدكتاتور الذى حكمنا عليه أنه كان من عامة الشعب حتى أن زوجته هى التى بدأت تعليمه الأكل ، هذا الرجل كيف أصبح رئيس دولة؟ أنت تكلمنى عن دكتاتور . هذه نقطة جوهرية .

- لقد عاش ١٨٥ سنة

- وفسد ، كيف فسد؟ طالما لم أعرف ذلك أكون كأنى لم أعرف شيئا، هل كان وزيرا أم لم يكن وزيرا، هل هتك أعراضا ، حتى فيه حاجات يعملها أى واحد غير دكتاتور. واحد صاحب عزبة ممكن يعملها.

وقلت : إن ماركيز لايعتمد على المنطق فى هذه الرواية بالذات فقال نجيب محفوظ مواصلا حديثه السابق.

-إنه بدلا من أن يفهمنى هذه التطورات بأسلوب واضح جعل الرجل غامضا، وغدا مثل لغز. مع أنه أوضح شخصية فى المجتمع: دكتاتور.

وحاولت أن أوضح للأستاذ نجيب محفوظ أن جارثيا ماركيز انطلق فى هذه الرواية من منطلق أسطورى، لكنه رد قائلا

- الأسطورة تكتب وتفهم

وقلت له : بهذه المناسبة وقعت فى يدى منذ ثلاثة أشهر تقريبا (فى نوفمبر ١٩٨٦) جريدة مغربية منشور فيها حديث مع جارثيا ماركيز قال فيه إنه قرأ لبعض كتاب العالم العربى، وخص بالذكر ثلاثة هم نجيب محفوظ وعبد الوهاب البياتى ومحمود درويش . وهذا يجرنى إلى سؤال عن أعمالك التى ترجمت إلى لغات أجنبية. ما هى هذه الأعمال؟ واللغات التى ترجمت إليها؟

ـ ترجم للفرنسية «زقاق المدق» و«اللص والكلاب» و«بين القصرين» وبعض القصص القصيرة فى المجلات . و«قصر الشوق سوف تصدر فى اكتوبر القادم.

ـ وفى الانجليزية؟

ـ فى الانجليزية «زقاق المدق» و«ميرامار» و«أولاد حارتنا» والجامعة الأمريكية فى القاهرة ترجمت حوالى سبع روايات توزعها بمعرفتها . فهذه أيضا كتب مترجمة إلى الإنجليزية ـ

ـ هل هناك لغات أخرى؟

ـ الألمانية. وفى الشرق روايات كثيرة. فى اللغة الروسية أكثر من ست أو سبع روايات. وهناك فى الصينية واليابانية والكورية الأسبوع الماضى حضرت أخت كورية وأعطتنى روايتين مترجمتين للكورية.

ـ لكن ألم يترجم شىء للإسبانية حتى الآن؟

ـ كانوا يترجمون لى قصصا قصيرة ويرسلون لى المجلات.

ـ إذن هذا يجرنا إلى نقطة أخرى هى ما السبب فى عدم انتشار أدبنا على مستوى القارىء العام فى أوروبا وأمريكا بالرغم من أن لدينا كتابا لايقلون أهمية عن كثير من الكتاب المنتشرين عالميا أو الذين يحصلون على جائزة نوبل. وأذكر

أنى تحدثت فى هذا الموضوع مع رئيس قسم اللغة العربية بجامعة مدريد وذكر لى أن فى العالم العربى كتابا يستحقون هذه الجائزة بل إنهم أكثر استحقاقا لها من كثيرين حصول عليها.

وقال نجيب محفوظ:

ـ الأدب العربى ترجمته تعتبر حديثة. وليس هناك كتاب قيض له حتى الآن أن يترجمه أديب. يعنى أنت تعرف أن الأدب الغربى ترجم إلينا بواسطة أدباء، ولذلك تحس وكأنك تقرأه فى لغته: تقرأ ترجمات محمد عوض، وأبى السعود، فتجد الأسلوب بحق، حتى لتنسى أنه مترجم. ويمكن أيضا أن تكون الاثار التى لدينا لا تضارع ما هو موجود عندهم . لاأدرى ؟ ليس هناك عناية بالترجمة. وكيف يجب أن تكون . ويصح ـ وهذا أيضا احتمال وارد ـ أن نظرتنا لأنفسنا أكبر من الواقع.

وأخجلنى تواضع نجيب محفوظ الجم، وهو أمر نكاد نفتقده فى كثيرين ممن جاءوا بعده ولم يبلغوا قامته ويظنون أنفسهم تجاوزوه وأتوا بما لم يأت به الأوائل، مع أن ما قدموه حتى الآن مجرد فقاعات بالمقارنة بما قدمه أستاذهم نجيب محفوظ، فقلت له :

ـ لا أتصور ذلك.. أنا أعتقد أن ظروفنا السياسية والاقتصادية

والاجتماعية والحضارية لها دخل كبير فى هذا الموضوع.

وضحك نجيب محفوظ ضحكته المعهودة وقال :

- هذا له أثر حتى عندنا نحن العرب: القارىء المصرى لا يقرأ العربى، شاعر أنه أعلى منه، أصل الحقيقة ما الذى جعلنا نقرأ الانجليزى والفرنساوى؟ لأننا كنا نعرف أنها دول متقدمة حضاريا واخد بالك؟ أنا قرأت رواية لكاتب أظنه إيرانى اسمه هداية. أحد أصدقائى قال لى «خذ هذه الرواية من أحسن ما يكون. «أنا مش ممكن أحط شلن عشان أشترى رواية لواحد إيرانى.

- مع إن الرواية ممتازة!!

- أصل الحكاية إيه. مثل السيارة والترانزستور دائما نقوم بقياس خاطىء . هؤلاء متفوقون فى كل شىء، فيجب أن يكون الأدب متفوقا. أنا أقرأ كى أستمتع ، وكى أستفيد. إذن الكاتب الألمانى أو الانجليزى أو الفرنسى شىء مضمون. فالقيمة الحضارية يشد بعضها بعضا يمكن تقول لى «هاهى أمريكا اللاتينية من العالم الثالث!! أقول لك لكنها تنسب للحضارة الأوروبية. وليس ذلك فقط، بل إن لغتها إسبانية، أى لغة أوروبية لا تحتاج لترجمة.

وقلت :

- إن كتبهم بالفعل تصدر بالإسبانية وتترجم بشكل فورى إلى معظم اللغات الأوروبية لأن معظمها لغات من أصل واحد مثل اللغات السبع أوالتسع المشتقة عن اللغة اللاتينية، وحتى اللغات الأخرى المختلفة الأصل مثل الألمانية أو الانجليزية قريبة أيضا فى بنائها من اللغات الأخرى.

وهنا ذكر الأستاذ نجيب محفوظ مثالا من تجربته الخاصة فقال

- العربى صعب - كل من ترجموا لى مستشرقون وليسوا أدباء قالوا لى إن الترجمة من العربى صعب. اشتكوا منها. إنها مثل أن تترجم من الصينى أو من اليابانى، يعنى عملية شاقة.

وقلت للأستاذ نجيب محفوظ: أود أن أختم هذا الحديث بسؤال أخير هو : هل تعتقد أن نجيب محفوظ وصل بالرواية العربية إلى مستوى الرواية العالمية؟

ولو أن نجيب محفوظ كان من هؤلاء الذين يتبجحون لقال نعم بملء فيه خاصة وأن لديه من الأسباب ما يؤيد ذلك ، ولديه من أقوال النقاد ما يكفيه للتأكيد على هذه القضية. ولكنه يعطى الناس دائما دروسا فى التواضع وإنكار الذات ، ولذا قال :

- شوف «العالمية»! عندما تقول لى «العالمية» أرجع إلى العمالقة الذين تربيت فى كتبهم، فأقول لك لا ، أما من أتوا بعدهم

فقد قرأتهم بطريقة خاطفة ولذلك لا أستطيع أن أقيس عليهم.
عندما تقول لى عالمية يطلع لى توماس مان، وسارتر، وجويس وكافكا. أقول لك لا لم نصل ، لقد تربينا على ناس كبار. وهؤلاء هم العالميون بالنسبة لى. من أتوا بعدهم، وحتى حصلوا على جائزة نوبل لم أقرأ لهم ولم أعرفهم . أسمع أحيانا أنهم ليسوا بشىء كيف أحكم؟ إن كانوا مثل من مضوا ، إذن لم نصل

ـ لماذا لم تقرأ لهم؟ هل بسبب تقدمك فى السن؟

ـ لأنهم لم يترجموا للغتنا. أغلبهم بلقانيون ، وحكاية

ـ يعنى إذن سيادتك تعود لطرح مشكلة انفصالنا حاليا عن الأدب العالمى.

ورد نجيب محفوظ فى لهجة أسى:

ـ هو كان فيه أقل من أنه عندما يحصل كاتب على جائزة نوبل نترجم الكتاب الذى حصل به على الجائزة. هذا كتاب أنت ضامن قيمته، هناك لجنة ـ ولن نحتاج للجنة فى هيئة الكتاب ـ أكاديمية السويد قالت لك نحن أعطيناه جائزة نوبل. ترجم هذا وأضاف نجيب محفوظ: حتى أضعف الإيمان لانفعله، شىء مؤسف. الإقبال على الأدب قل يعنى انظر إلى معرض الكتاب (فى يناير ١٩٨٧) ونجاحه ، ورغم ذلك الأدب فى أزمة. يقولون لك إن معظم الكتب التى بيعت دينية وسياسية. من عشرين سنة

كان الأدب هو الذى فى القمة وبعد ذلك تأتى الأشياء الأخرى، عكست الاية.

وفى نهاية اللقاء قمت ألملم أوراقى، وأنا أشكر الأستاذ الكبير نجيب محفوظ من أعماقى على أن أتاح لى هذه الفرصة العظيمة للحديث إليه وجها لوجه. وقد ألفيته إنسانا شديد الوعى بالقيمة الإنسانية الرفيعة فى لقائه بالآخرين مثلما هو شديد الوعى بالناس وبالمجتمع وبالحياة فى رواياته وأعماله.

حوار مع الأستاذ نجيب محفوظ

حول "أدب الخيال"

ينبغى أن نذكر أن حياة نجيب محفوظ بعد حصوله على جائزة نوبل قد تغيرت كثيرا عن ذى قبل. فقبلها كنت تستطيع أن تجرى معه حوارا فى أى وقت، ونستطيع أن نتحكم فى مساحة الحوار بحيث تصول معه وتجول فى كل اتجاه، والآن أصبحت محكوما بأشياء كثيرة: فلابد أن تحصل على موعد سابق من السكرتير الذى خصصته له جريدة «الأهرام» للإشراف على مواعيده ومقابلاته ولابد أن يكون لقاؤك به محددا بمدة معينة لأن هناك كثيرين غيرك ينتظرون، وغالبا ما ترفض أى حوارات لصحف أو مجلات عربية، ثم هناك بعد هذا وذاك المشكلة الكبرى وهى أن الرجل صار متعبا إلى أقصى حد، فقد أرهقته كثرة المقابلات والحوارات ولعله أكثر الأدباء العرب دخولا فى هذا المضمار، فقد منح على امتداد حياته الأدبية حوارات كثيرة جمعت ونشرت فى عدد كبير من الكتب. وعلى أية حال فقد استطعت أن أصل إليه، وأن أقيم معه هذا الحوار القصير حول «أدب الخيال».

س : متى بدأ يظهر أدب الخيال فى قصصك القصيرة؟

جـ : أنا كتبت بعضه فى أوائل حياتى الأدبية. ففى أول مجموعة قصصية نشرت لى وهى «همس الجنون» (١٩٣٨) ظهر بها قصتان من هذا النوع هما «همس الجنون» و «يقظة المومياء». ثم رجعت إليه مرة أخرى فى الستينيات فكتبت قصصا كثيرة تدخل فى هذا النمط نشرت ضمن مجموعات «خمارة القط الأسود» (١٩٦٩) و «تحت المظلة» (١٩٦٩) و «حكاية بلا بداية ولا نهاية» (١٩٧١)و «شهر العسل» (١٩٧١) و «رأيت فيما يرى النائم» (١٩٨٢) ، وربما هناك أشياء أخرى لا أذكرها الآن.

س : وهل يمكن أن نجده أيضا فى الروايات؟

نعم: «فرواية «ليالى ألف ليلة» (١٩٨٢) لا تخلو من فانتازيا وكذلك رواية «رحلة ابن فطومة» (١٩٨٣).

س : هل كان هناك دافع فنى وراء اتجاهك لكتابة هذا النوع من القصص؟

جـ : نعم ، وإلا انتفت الرغبة فى الكتابة. فأحيانا يخطر الموضوع واقعيا وأحيانا يأتى على شكل فانتازيا. ويمكن للباحث المدقق أن يعثر على صلة ما له بأى موقف اجتماعى. وعلى أية حال فالإجابة المثلى على هذا السؤال تكون من خلال آراء النقاد، ذلك أنى عندما أكتب لا أقصد

أبدا أن أحقق مثلا مدرسيا وقد كتبت أعمالا كثيرة قبل أن أعرف المدارس الأدبية، وكل ما كنت أعرفه هو نماذج معينة من مختلف المدارس، ثم أن الدافع عندى للكتابة هو الالهام، أو بما يكتب به الكاتب: انفعال فكتابة ، فضلا عن الارتباط الوجدانى بالناس وبالمجتمع، والاحساس بتحولات الزمان والمكان، والموقف النقدى ازاء قضايا الوطن والأمة بصورة خاصة وقضايا الانسان من كل زمان ومكان بصورة أعم، وعلى سبيل المثال أنا فى مجموعة «الحب فوق هضبة الهرم»(١٩٧٩) كنت أفكر فى مشكلات الشباب وأصطدم بها فأجد هذا يتحول إلى عمل فنى، وأحيانا أزهد فى الرؤية المباشرة فأفضل الدخول إليها من باب آخر مثل «ألف ليلة وليلة» كما حدث فى رواية «ليالى ألف ليلة» وأحيانا كما فى القصة التى تتحدث عنها (العين والساعة) ألجأ إلى الخيال.

س : هل تأثرت فى هذا الاتجاه بمدارس معينة فى الأدب العالمى؟

جـ : دعنى أقول لك شيئا: قبل الأدب العالمى هناك قصصنا الشعبى و «ألف ليلة وليلة» ، بل أن الملاحم الشعبية مليئة بالفانتازيا. فهذا التيار أساس مكين فى التراث العربى، ولايمكن لكاتب يعبر بصدق عن موروثاته الشعبية والاسطورية والتاريخية والآنية أن يفلت من سيطرة هذا التأثير. وفضلا عن

ذلك فإن الخرافة جزء من الحياة البشرية. خذ مثلا «ألف ليلة وليلة» وتأثيرها على ، تجد فى «الثلاثية» فى أولها إحدى الشخصيات وهى «أمينة» تكلم العفاريت والقارىء بموروثه الشعبى يعرف ما هى العفاريت - أنها تلك الكائنات الخرافية التى تدخل عالم الأطفال عندنا فى سن مبكرة جدا عندما تبدأ جداتهم فى حكايات الحواديت لهم. وقد عدت إلى استلهام «ألف ليلة وليلة» بعد ذلك بشكل مكثف فى الرواية المذكورة (ليالى ألف ليلة). أما بالنسبة للأدب العالمى فهذا التيار موجود عند فرانز كافكا مثلا ، وأنا قرأت أعماله المشهورة مثل «المحكمة» و «القصر» و«المسخ». وكما تعلم فإن كافكا استطاع أن يخلق عالما موازيا للعالم الموضوعى، وهو فى ذلك يشبه من يصنع «ماكيت» المدينة، يكون مختلفا عنها لكنه فى نفس الوقت يعبر عن معانيها ويستوعب ملامحها الداخلية، وبدلا من أن يعبر عنها بشكل مباشر يلجأ إلى هذا النوع من التوازى. فالحياة فى مثل هذه الحضارة التى نعيشها تبدو غير معقولة وتحتاج إلى نوع مختلف من التعبير. ومسألة خلق عالم يوازى عالما آخر ليست من اختراع كافكا بل هى من أهم منجزات المدرسة التعبيرية الألمانية، ويمكن أن نجدها عند «ستراندبرج» قبل كافكا، وعند كتاب

كثيرين آخرين فى العالم الغربى. لكن حتى فى حالة التأثر بهذا الاتجاه أو ذاك تظل لنا خصوصيتنا ، لأن الميزة الخاصة تنبع دائما من الاصالة والصدق، خاصة وأن هناك أمورا كثيرة تخصنا وحدنا دون غيرنا، فلدينا مشاكل قد لا توجد عند غيرنا مثل الفقر الذى لا يوجد بمثل هذا الشكل فى الحضارة الغربية، وهناك مشكلات الظلم والاستبداد فلنا إذن مشاكلنا الخاصة النابعة من ظروف حياتنا الاقتصادية والاجتماعية، وعلى الكاتب أن يقوم دائما بعمل مواءمة بين الموضوع والتقنية.

س : ما الفرق بين هذا الاتجاه الفانتازى وبين الواقعية؟

جـ : كلاهما خيال. لكن فى الواقعية الخيال يقوم على نموذج الواقع ويوهمك بأنه صورة منه مع أنه فى الحقيقة إعادة تشكيل له، أما فى الفانتازيا فإن الكاتب لا يلتزم بقوانين الواقع لكنه فى النهاية يعبر عن شىء واقعى، والخيط الذى يربطه بالواقع هو المضمون.

س : فى نهاية هذا الحوار ماذا تقول للقارىء الاسبانى، وهناك عدد من رواياتك نشرت بالاسبانية؟

جـ أقول للقارىء الاسبانى أرجو أن تسفر القراءة عن صداقة وطيدة بينى وبينك نسعد بها سويا. القاهرة فى ١٩٨٩/٢/٩.

الفهرس

رقم الايداع : ٩٩/٨٦٧٧

شركة الأمل للطباعة والنشر